



IV Congresso
História
da Arte
Portuguesa

Homenagem
**José-Augusto
França**

Actas

Sessões Simultâneas (2.^a edição revista e aumentada)

2014

apha
associação portuguesa de
historiadores da arte

Título

Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa
em Homenagem a José-Augusto França
Sessões Simultâneas (2.^a edição revista e aumentada)

Coodenação

Begoña Farré Torras

Revisão de texto

Helena Roldão

Colaboração

Ughetta Molin Fop e Eloísa Rodrigues

Propriedade

APHA – Associação Portuguesa de Historiadores da Arte

© 2014 Autores e APHA

ISBN 978-989-20-4815-4

apha
associação portuguesa de
historiadores da arte

IV congresso de História da Arte Portuguesa
Em homenagem a José-Augusto França

Fundação Calouste Gulbenkian, 21 a 24 de Novembro de 2012

Uma iniciativa da APHA – Associação Portuguesa de Historiadores da Arte

Comissão de Honra

António Costa
 Artur Santos Silva
 Eduardo Lourenço
 Emílio Rui Vilar
 Francisco José Viegas
 Jorge Sampaio
 José Mattoso
 Mário Soares
 Nuno Crato
 Nuno Portas

Comissão Organizadora

Maria Helena Barreiros
 Pedro Flor
 Raquel Henriques da Silva

Comissão Executiva

Begoña Farré Torras
 Isabel Falcão
 Joana Monteiro

Comissão Científica

Ana Tostões, Instituto Superior Técnico
 António F. Pimentel, Museu Nacional de Arte Antiga
 José C. Vieira da Silva, Universidade Nova de Lisboa
 Mário Barroca, Universidade do Porto
 Myriam A. R. de Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro
 Raquel Henriques da Silva, Universidade Nova de Lisboa
 Sylvie Deswarte-Rosa, Centre National de la Recherche Scientifique-Lyon
 Vitor Serrão, Universidade de Lisboa
 Walter Rossa, Universidade de Coimbra

ÍNDICE

Nota à 2.ª Edição	8
--------------------------------	----------

SESSÃO TEMÁTICA 1 – DA “ARTE COLONIAL” ÀS “ARTES E A EXPANSÃO”: DINÂMICAS RECENTES

<i>José Coelho de Noronha, arquiteto: um mestre lisboeta nas Minas Gerais setecentistas</i>	9
André Guilherme Dornelles Dangelo	
<i>Bom Jesus de Goa: a Igreja da Casa Professa como testemunho do trabalho missionário dos jesuítas na Índia</i>	16
António Nunes Pereira	
<i>Um calígrafo/pintor de manuscritos em Vila Rica no século XVIII: reflexões sobre interlocuções culturais.....</i>	17
Márcia Almada	
<i>Relay race with a silver statue: the interaction of the Portuguese Viceroy with an image of Saint Francis Xavier in Goa.....</i>	27
Urte Krass	
<i>A salvaguarda do património arquitectónico ultramarino durante o Estado Novo (1958-1974)....</i>	28
Vera Félix Mariz	

SESSÃO TEMÁTICA 2 – ARTE CONTEMPORÂNEA EM CONTEXTO. ARTE PÚBLICA, NATUREZA E CIDADE

<i>Monumentos coloniais em tempos pós-coloniais. A estatuária de Lourenço Marques</i>	36
Gerbert Verheij	
<i>Os sistemas de encomenda de Arte Pública do Estado Novo e a configuração de espaços de representação na cidade de Lisboa: o exemplo da zona marginal de Belém</i>	46
Helena Elias	
<i>A basílica da Santíssima Trindade do Santuário de Fátima: a nova paisagem artística da Cova da Iria</i>	54
Marco Daniel Duarte	
<i>Financiamento privado na Arte Pública</i>	64
Sónia Isabel Santos da Rocha	

SESSÃO TEMÁTICA 3 – AS ARTES DECORATIVAS NO ESPAÇO PORTUGUÊS

<i>Os “Panos da Índia” em Portugal: integração e consumo dos artigos têxteis asiáticos na sociedade portuguesa dos séculos XVI a XVIII.....</i>	72
Maria João Pacheco Ferreira	
<i>As artes decorativas na capela de S. João Baptista: significado teológico-político.....</i>	82
Elisabete Correia Campos Francisco	
<i>Fragmentos da indumentária fúnebre do arcebispo Dom Gonçalo Pereira: entre lampassos, bordados e passamanaria</i>	87
Paula Monteiro, Ana Claro, Cristina Dias, António Candeias	
<i>Os inventários dos bens de D. Filipa de Sá, condessa de Linhares (c. 1542-1618)</i>	98
Cátia Teles e Marques	

SESSÃO TEMÁTICA 4 – A CASA NOBRE PORTUGUESA NO RESCALDO DOS SOLARES PORTUGUESES

<i>O palácio do Monteiro-Mor e a visão da arquitectura civil lisboeta na primeira metade de Setecentos por João Gomes da Silva (1671-1738), 4.º conde de Tarouca.....</i>	99
Maria João Pereira Coutinho	
<i>“Eu em todas tinha vontade de fazer aposento segundo a terra.” (Re)definições da habitação nobre tomando a Casa de Sortelha como perspectiva (séculos XVI e XVII).....</i>	110
Luísa França Luzio	
<i>A casa do Barão de Quintela na Rua do Alecrim</i>	111
Inês Pais Gonçalves	
<i>O Palácio de Estoi, obra de Manuel Caetano de Sousa?</i>	121
José Eduardo Horta Correia	
<i>O núcleo de “escadas reais” e a formação de um modelo de palácio barroco: de João Antunes a André Soares</i>	122
Helder Carita	

SESSÃO ABERTA 1 – JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA: O LEGADO CRÍTICO E HISTORIOGRÁFICO

<i>A resistência do objecto à história da arte contemporânea: sobre a persistência do legado de José-Augusto França na escrita da história da arte em Portugal.....</i>	133
Mariana Pinto dos Santos	
<i>O lugar da crítica da arte na obra de José-Augusto França: cruzamentos e mediações (1947/1977)</i>	134
Cristina de Sousa Azevedo Tavares	
<i>O significado da obra de José-Augusto França na leitura da arquitetura do século XX português.....</i>	141
Rui Jorge Garcia Ramos	
<i>(Re)Ver Machado de Castro e João José de Aguiar</i>	148
Miguel Figueira de Faria	
<i>Lisboa levantada do chão.....</i>	162
Renata Malcher de Araujo	

SESSÃO TEMÁTICA 5 – CROSSING BORDERS – HISTÓRIA, MATÉRIAS E TÉCNICAS ARTÍSTICAS

<i>Crear en cera, una obsesión constante por un material metafórico</i>	175
Alicia Sánchez Ortiz	
<i>Ângelo de Sousa: documentar obra e criar documentos.....</i>	180
Paula Parente Pinto	
<i>Um contributo da Conservação e Restauro para o estudo da escultura monumental em barro cozido policromado do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – os escultores</i>	188
André Varela Remígio, João Pedro Veiga, Carlos Moura	
<i>A técnica e a cor do romantismo pelas mãos de Tomás de Anunciação.....</i>	200
Diogo Sanches, Ângela Ferraz, Tatiana Vitorino, Leslie Carlyle, Márcia Vilarigues, Rita Macedo, Maria João Melo	
<i>Um códice modernista: Amadeo e La Légende de Saint Julien l’Hospitalier</i>	208
Ana Margarida Silva, Cristina Montagner, Márcia Vilarigues, Rita Macedo, Maria João Melo, Marcello Picollo, Adelaide Miranda, João A. Lopes	

<i>No ateliê do pintor naturalista: espaços, equipamentos e materiais</i>	217
Ângela Ferraz, Leslie Carlyle, Rita Macedo	

<i>Os azuis na pintura de Nuno Gonçalves</i>	225
José Mendes, António João Cruz, António José Candeias, José Mirão	

SESSÃO TEMÁTICA 6 – HISTÓRIA DA CIDADE: NOVAS FRONTEIRAS EPISTEMOLÓGICAS PARA O SÉCULO XXI

<i>Columbano Bordalo Pinheiro, a cidade e o interior burguês</i>	232
Manuel Villaverde	

<i>Lisboa no Cinema Novo Português</i>	241
Luís Urbano	

<i>Interrogar e divulgar a Cidade: o passado activo de Lisboa</i>	246
Paula André	

<i>“Cidade e Espectáculo”: um modelo de laboratório em história da cidade</i>	251
Maria Alexandra Gago da Câmara, Helena Murteira	

<i>Pensar a cidade e a sociedade: Lisboa</i>	260
Mafalda Teixeira de Sampayo, Teresa Marat-Mendes	

SESSÃO TEMÁTICA 7 – HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DA ARTE EM PORTUGAL

<i>Les Arts en Portugal by Count Atanazy Raczyński - New Approach to the Legacy of Early Art History in Portugal</i>	269
Dorota Molińska	

<i>El Greco en el Modernismo portugués: de la influencia intuitiva a la copia directa</i>	274
Antonio Trinidad Muñoz	

<i>Estética de Almada Negreiros: Mestres e fundamentos filosóficos</i>	275
Maria de Fátima Lambert	

<i>A crítica de arte debaixo de fogo: “serviço de utilidade” ou “moral de combate”? O I Encontro dos Críticos de Arte (1967) e os escritos de António Areal</i>	284
Catarina Rosendo	

SESSÃO TEMÁTICA 8 – MUSEUS, EXPOSIÇÕES E COLECÇÕES

<i>O acervo de pintura portuguesa da pinacoteca da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: considerações sobre a sua constituição e suas funções</i>	290
Arthur Valle, Camila Dazzi	

<i>A “viragem” museológica. O Estado Novo apropria-se dos Palácios Nacionais</i>	297
Maria de Jesus Monge, Luís Filipe da Silva Soares	

<i>Projecto adiado: o Museu de Arte Contemporânea, em Lisboa. 1934-1943</i>	298
João Paulo Martins	

<i>João Couto e a formação dos conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais (1935-1962)</i>	299
Maria Madalena Cardoso da Costa	

<i>Como se forma uma museóloga? Contributos para o estudo de Maria José de Mendonça (Museu Nacional de Arte Antiga, 1933-1938)*</i>	312
Sofia Lapa	

SESSÃO ABERTA 2 – TEMAS DE ARTE MEDIEVAL

<i>Speaking with hands in Medieval visual culture. The imaging of gesture language in the Lorvão Apocalypse.</i>	323
Alicia Miguélez Caveró	
<i>As gárgulas e os livros sobre os “peccados comuns e geeraes a todos os estados”</i>	324
Catarina Fernandes Barreira	
<i>A microarquitectura nos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro.</i>	333
Francisco Teixeira	
<i>La muerte de la Reina de Portugal en Zaragoza en 1498: duelo, patronazgo artístico y ajuar doméstico.</i>	339
Begoña Alonso Ruiz	
<i>“Um bom e fermoso paço do concelho” no “milhor e mais nobre lugar da uila”</i>	348
Luísa Trindade, Caroline Aragão Cabral	

SESSÃO TEMÁTICA 9 – PORTUGAL E A EUROPA 1500-1800: PRESENÇAS E INFLUÊNCIAS

<i>A circulação de formas, modelos, teorias e proporções pela via da tratadística: as experiências efetuadas nos claustros portugueses do Renascimento</i>	359
Ana Duarte Rodrigues	
<i>Reflexos da tratadística na arte beneditina portuguesa</i>	371
Eva Sofia Trindade Dias	
<i>La policromía barroca en la Catedral de Tui. Maestros portugueses (1695-1742)</i>	382
Francisco Javier Novo Sánchez	
<i>“Las Salesas Reales”, lugar de encontro para as culturas artísticas espanhola e portuguesa em tempos de Dona Maria Bárbara de Bragança</i>	391
Iván Rega Castro	
<i>Tracce sull'apprendistato romano dei pittori portoghesi al tempo di João V: i taccuini di João Ströberle (1741-1742)</i>	401
Sabina de Cavi	

SESSÃO TEMÁTICA 10 – O RETRATO

<i>Rostos da Lusitânia: uma introdução ao retrato escultórico na Antiguidade Clássica e Antiguidade Tardia no actual território português</i>	402
Filomena Limão	
<i>“Tirados assaz bem ao natural”: pistas para pensar a concepção de retratística na arte medieval através da tumulária feminina trecentista em Portugal</i>	409
Joana Ramôa Melo	
<i>Estrategia familiar y prestigio cortesano en los retratos de Don Manuel de Moura y Corte Real, II marqués de Castel Rodrigo</i>	421
David García Cueto	
<i>Retratos do actor como celebridade. Contaminação entre a pintura e o teatro nos retratos de David Garrick.</i>	428
Maria Carneiro	
<i>Crise do retrato: dissolução ou deslocamento do género? O estranho caso de Lourdes Castro ...</i>	435
Bruno Marques	

SESSÃO TEMÁTICA 11 – “VAI E VEM”: QUESTÕES DE CULTURA VISUAL

<i>Para além da “arte”: habitus e imagem</i>	442
Maria Inês Afonso Lopes	
<i>Da poesia plástica ao pensamento visual: inquérito de um possível trajecto</i>	448
Emília Pinto Almeida	
<i>Panofsky e a tradição da Bildwissenschaft, para lá do cerco ao método iconológico</i>	454
Maria Coutinho	
<i>Regimes escópicos. Da descontinuidade da visão aos limites da visualidade</i>	462
Sílvia Pinto	

SESSÃO ABERTA 3 – PÚBLICO E PRIVADO, DO ANTIGO REGIME À MODERNIDADE

<i>O Colégio Real de São Paulo em Coimbra e a definição do tipo de colégio secular</i>	469
Rui Lobo	
<i>A emergência da arquitetura pública na 2.ª metade do século XVIII. Novas tipologias: José da Costa e Silva (1747-1819) e a encomenda do Hospital Militar de Runa (1792).</i>	480
José de Monterroso Teixeira	
<i>O que Cirilo não sabia sobre Giovanni Grossi e os outros estucadores suíços em Lisboa</i>	490
Isabel Mayer Godinho Mendonça	
<i>“Beckford Hill” ou quinta de Monserrate. Um projecto inspirado pelo sentido do lugar.</i>	499
Maria João Neto	
<i>O design de interiores domésticos em Portugal: (re)interpretar e (re)inventar face à condição da modernidade. O espaço quotidiano projectado como um todo.</i>	500
Mónica Romãozinho	

SESSÃO ABERTA 4 – ARQUITECTURA PORTUGUESA

<i>Super-realismo, ou o involuntário surrealismo de Cassiano Branco</i>	509
Paulo Tormenta Pinto	
<i>O Enigma da Hora: surrealismo e arquitectura portuguesa</i>	516
Jorge Figueira	
<i>A Construção do Quotidiano: Arquitectura ‘Bread-and-butter’ no Sul de Portugal, 1925-1950</i> ..	518
Ricardo Agarez	
<i>Casas de emigrantes e insurreição estética no “berço” da Nação. Imagens, representações e discursos sobre a paisagem em Portugal.</i>	526
Isabel Lopes Cardoso	
<i>O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal</i>	535
Maria Helena Maia, Alexandra Cardoso	

ÍNDICE DE AUTORES	553
--------------------------------	-----

APOIOS	554
---------------------	-----

Nota à 2.ª Edição

A presente publicação recolhe versões revistas e aumentadas das comunicações apresentadas nas Sessões Simultâneas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França, que teve lugar na Fundação Calouste Gulbenkian de 21 a 24 de Novembro de 2012. Trata-se, portanto, da segunda edição destas Actas, cuja primeira edição foi publicada no CD entregue aos participantes e público do Congresso junto com o livro de resumos.

As comunicações aqui contidas seguem a ordem do programa de trabalhos do Congresso, estando portanto organizadas em sessões temáticas e com indicação da data de apresentação.

No caso dos autores que optaram por não publicar neste volume a versão revista da sua comunicação, aparece em seu lugar apenas o resumo da mesma, desde que aprovado pelo autor.

Foram uniformizadas as listas bibliográficas que aparecem no fim de cada comunicação, tendo-se deixado no entanto à escolha dos autores a norma de referência bibliográfica utilizada no texto e nas notas de rodapé, bem como a adopção ou não do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Errata

As imagens que acompanham os textos *Rostos da Lusitânia: uma introdução ao retrato escultórico na Antiguidade Clássica e Antiguidade Tardia no actual território português* (p. 402) e *O que Cirilo não sabia sobre Giovanni Grossi e os outros estucadores suíços em Lisboa* (p. 490) foram originalmente omitidas por erro e aparecem agora no fim do volume, nas páginas 447-449 e 450-452 respectivamente.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 1 – DA “ARTE COLONIAL” ÀS “ARTES E A EXPANSÃO”: DINÂMICAS RECENTES***José Coelho de Noronha, arquiteto: um mestre lisboeta nas Minas Gerais setecentistas*****André Guilherme Dornelles Dangelo**

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Introdução

A formação, a aprendizagem e as influências recebidas pelos artífices, arquitetos e engenheiros constituíram, durante o século XVIII, elementos indispensáveis para a produção da Arquitetura dentro dos valores do seu tempo. A cultura arquitetônica de uma época é também a dos homens que realizam essas obras e a sua formação cultural está vinculada às múltiplas influências que receberam, quer no início da sua carreira, quer ao longo dela.

Quando falamos de cultura arquitetônica em Minas Gerais durante o século XVIII, devemos ter em mente que estamos falando de um sistema mais amplo, conectado a uma rede de influências culturais que permeia tanto as cidades litorâneas do Brasil, dentre elas principalmente o Rio de Janeiro, quanto as práticas culturais em vigor em Portugal e em certas partes da Europa, que contaminaram essa sociedade na construção de um sistema sociocultural que, principalmente do ponto de vista das Artes e da Arquitetura, ansiava estar em sintonia com o que se produzia de melhor e mais atualizado na Europa. Neste sentido, parece-nos correta a visão de Germain Bazin (1971) quando tece o panorama cultural da sociedade mineira na primeira metade do século XVIII, em algumas de suas considerações sobre o meio na Capitania de Minas Gerais:

“[...] é em Minas que começa a produzir-se a ruptura com esse espírito medieval, que tinha até então subsistido na colônia e que os monges alimentavam. No domínio que é o nosso, a produção artística tinha sido dominada até 1740 pelo anonimato e pelo espírito funcionalista da Idade Média; a evolução das formas realizava-se através de lento amadurecimento das tradições apoiado numa análise dos dados construtivos e do programa proposto. Em Minas Gerais, pela primeira vez, assistimos a puras especulações estéticas geradoras de formas criadas ‘para a arte’; o conflito que opõe, em 1747, a irmandade do Santo Sacramento, responsável pela obra da paróquia de Catas Altas, à irmandade de S. Miguel e Almas, a propósito do altar erguido por esta última, consagra o que poderíamos chamar de o nascimento do sentimento estético no Brasil.” (Bazin 1971, 77-78)

Dentro desse quadro, podemos dizer que o grande salto qualitativo da experiência artística em Minas Gerais no século XVIII emergiu de uma efervescência cultural diretamente ancorada no orgulho da independência social, estética e política, muito mais flexível do que em outras capitanias do Brasil. A arte que ali se construía não se pautava mais somente nas lições da tradição da Metrópole portuguesa, mas também na produção feita em outros centros como a Espanha, a Itália e a França, sem que possamos desprezar a possível influência do exotismo africano e asiático. Logicamente, o trânsito dessa cultura híbrida foi feito por diversas formas. Algumas ainda desconhecidas e outras que aos poucos vêm sendo detalhadas a partir dos estudos efetivados tanto sobre a formação dos construtores e mestres-de-obras que vieram de Portugal para as terras mineiras, como a partir do estudo da cultura artística e arquitetônica que foi desenvolvida em Minas sobre a matriz portuguesa durante o século XVIII.

Infelizmente, as bibliotecas e os livros arrolados nos inventários dos mestres-de-obra, entalhadores, pintores e arquitetos mineiros ainda não nos forneceram as provas documentais definitivas da literatura artística e arquitetônica em circulação em Minas. O que tínhamos documentalmente confirmado até recentemente era apenas um livro de Arquitetura que pertencia a Manuel Francisco de Araújo, do qual não se sabe o título; o livro *Segredo dos artistas* e a Bíblia Ilustrada – que Hannah Levy (1944) identificou como sendo a de Dermane – pertencentes a Manoel da Costa Athaide, e as informações esparsas, como as que constam do testamento do pintor João Nepomuceno Correia e Castro, que deixa suas estampas de trabalho para seus ajudantes: “Declaro que todas as estampas que tenho, riscos e debuxos, os deixo a Francisco de Paula, e Bernardino de Sena meus aprendizes.” (Andrade 1986b, 125).

José Coelho de Noronha e sua trajetória artística em Minas

Entretanto, a descoberta recente, pelo pesquisador Azzis Pedrosa no ano de 2010, do testamento e inventário do mestre lisboeta José Coelho de Noronha – um dos mais importantes personagens do mundo das Artes na Capitania de Minas Gerais no início da segunda metade do século XVIII, já apontado por Bazin (1971) como um dos prováveis mestres do Aleijadinho no *atelier* de Caeté por volta de 1758 – jogou novas luzes sobre as fontes visuais em circulação em Minas e sobre o papel desse importante renovador do gosto na Capitania.

Nesse importante inventário, aparecem pela primeira vez em mãos de um mestre de talha:

“[...] um livro com estampas, que servem de arquitetura, já velho; e um outro livro de arquitetura, primeira e segunda parte; e mais; um livro de vidas, de Dom Nuno Alves Pereira; um livro pequeno, intitulado Sacra Moderna; um outro livro da vida de Dom João de Castro; e mais dois tomos com título Fomento do Céu: um tomo com título de História do Futuro de Ceco Sonoro e mais um tomo com título de Cabido Enganosa.” (*apud* Pedrosa, 2011)

Analisando estes livros, o autor observa que os mesmos podem ser divididos em três grupos: o de uso profissional (artes de arquitetura) e os de religião, que conformam bem os valores em voga no mundo luso-brasileiro do século XVIII, e os de biografias de pessoas ilustres. Por outro lado, o pesquisador aponta como foge ao padrão desse tipo de profissional em Minas ter livros nesta quantidade e diversidade de temas, sendo que pesquisadores que trabalham com o tema das bibliotecas em Minas durante o século XVIII, como Luiz Carlos Villalta (2007), ressaltam o foco de que ter livros em Minas durante esse período era um privilégio de poucos, geralmente vinculados à elite econômica da terra. Este dado coloca o mestre José Coelho de Noronha como um caso excepcional no seu meio, e explicaria a excepcional condição com que a morte o encontrou no dia 12 de setembro de 1765, na posse de sua Fazenda da Boa Vista, situada nos arredores da Vila de São José del-Rei, em que se lê: 22 escravos; engenho, carros e terras, capela dedicada a Nossa Senhora da Conceição, armas, floretes, espada de prata, vasilhame de louça, prata e cobre, ferramentas de ofício, roupas pessoais, de cama, mesa e banho, mobiliário e imagens de devoção em prata, além de créditos a receber. Todo este patrimônio foi acumulado depois de ter trabalhado nas principais cidades e obras da região das Minas por dezoito anos, já que seu primeiro trabalho documentado se localiza na Sé de Mariana em 1747 quando já tinha 43 anos de idade. Isto nos permite considerá-lo um artista maduro, que provavelmente fez toda sua formação em Lisboa, cidade em que foi batizado na freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai, sendo filho de Theodoro Coelho de Noronha e Isabel Farinha.

Antes, porém, de analisarmos esses quatro fragmentos do perfil arquitetônico de José Coelho de Noronha, nos parece necessário lembrar que uma das principais diferenças entre a cultura artística desenvolvida em Minas e a portuguesa foi sobretudo seu espírito inquieto, que fez avançar seus artistas em direção à experimentação. Essa ruptura por parte de um grupo dos mais importantes

arquitetos da Capitania representa um avanço significativo frente às tradições da cultura arquitetônica portuguesa naquele período, já que na realidade, desde o final do século XVII, a cultura arquitetônica praticada em Portugal processava-se de maneira muito defasada em relação às influências tardo-barrocas empreendidas na arquitetura – e nas artes em geral – de países como a Itália e a França. No campo da cultura arquitetônica, especificamente, não existem, tanto nas definições propostas pelo tratado do Padre Inácio da Piedade no século XVIII, como no de Cyrillo Wolkmar Machado, no início do XIX, uma cultura de valorização do arquiteto como profissional vinculado ao ato intelectual no ramo da construção. Essa contingência é fruto do vigor de uma tradição que misturava os papéis de cada um dentro do universo da construção, fundada a partir da valorização da prática. Lembrando as definições propostas pelo Padre Raphael Bluteau, no seu *Vocabulario Portuguez e Latino* (Bluteau, 1712-1721), amplamente citado nos estudos de Rafael Moreira (1989) sobre a cultura arquitetônica no século XVIII, podemos ver claramente estes antagonismos profissionais na falta de clareza que as definições do referido *Vocabulario* tece. No caso da Arte e da Arquitetura, principalmente, essas confusões se estabelecem profundamente, sendo o artista definido como aquele que é “destro em alguma arte” e que arquiteto “não só he o que faz plantas, e desenhos de edifícios, mas também o mestre de obras, e o que sabe, e põe em execução a arte de edificar” (Bluteau, 1712-1721), tornando, assim, por demais genérico qualquer valor de juízo que busque conceitos precisos sobre a atribuição profissional neste segmento.

Feitas essas considerações, podemos dizer que o perfil profissional de José Coelho de Noronha cabe perfeitamente dentro das características anteriormente traçadas de quem poderia ser arquiteto, sendo ele, antes de tudo, um artista profundamente ligado ao ato de criação e consciente do seu papel artístico, como podemos ver na frase do vereador de Mariana que o coloca como reformador do gosto na Capitania. Sobre esse “gosto a ser reformado”, se voltarmos à segunda fase da barroquização de Lisboa sob o reinado de Dom João V entre os anos de 1704 a 1724 (que foram certamente os da formação de Coelho de Noronha), encontraremos o apogeu da italianização do gosto na talha portuguesa em obras como a igreja da Pena, São Miguel da Alfama, e principalmente a igreja dos Paulistas, obra de Santos Pacheco, que tem as ligações estilísticas mais estreitas com a renovação da arte que irá acontecer em Minas por volta de 1750. Outra ligação do mestre José Coelho de Noronha com este estilo ainda pode ser reforçada pelo livro de Arquitetura em duas partes, que provavelmente seria o tratado do padre jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709) publicado entre os anos de 1693 e 1700 com o título *Perspectiva pictorum et architectorum*, uma das publicações mais consumidas pelos renovadores da Arte no mundo luso-brasileiro durante o período de Dom João V, e em que muitos dos elementos utilizados por Coelho de Noronha na talha da capela-mor da Matriz do Pilar de São João del-Rei e Caeté se fazem presentes. Sobre sua denominação profissional como “arquiteto”, acreditamos que a análise da concepção de espaço da obra da capela-mor da Matriz de São João del-Rei (Fig. 1) tem muito a nos dizer, pois sem dúvida é lá que poderemos ver a veia arquitetônica do artista aflorar com mais força, já que para executar o novo programa de renovação estética e arquitetônica desse espaço, o artista teve que lidar com duas condicionantes da formação em Arquitetura: a espacial, ou seja, renovar a capela-mor aproveitando a caixa arquitetônica da antiga datada da década de 1730, provavelmente construída em estilo Nacional, e a questão estética, já que seria necessário aproveitar no novo projeto as valiosíssimas telas executadas pelo pintor português André Gonçalves, que existiam na capela antiga com “engenhosidade”, ou seja, criando uma unidade entre o antigo e o novo numa nova concepção do espaço cenográfico a ser construído que elaborasse uma nova perspectiva de “maravilhamento” estético na fruição dessa nova solução arquitetônica.

Para tanto, Coelho de Noronha buscou duas estratégias típicas de quem conhece o “métier” do mundo da Arquitetura: primeiramente, concentrar a decoração mais carregada no retábulo-mor, que tem o papel de concentrar a atenção do olhar, em contraste com a organização das paredes laterais da capela-mor que se estruturam num arranjo de base muito mais arquitetônica do que decorativa; pautou-se a obra pelo equilíbrio da composição regular; em seguida, tirar partido, principalmente,

dos enquadramentos das peças arquitetônicas da nova estrutura de modulação espacial, que subordina e organiza as peças decorativas, em especial as oito hermas aladas que, valorizadas na sua individualidade, são, dentro do esquema arquitetural dessa composição, símbolos de todo um pensamento de matriz arquitetônica, que organiza o espaço de maneira bem mais leve que o arranjo do altar-mor, propositalmente mais carregado, sem, contudo, perder a leitura de cada elemento compositivo focado na valorização da figura humana dos anjos e do coroamento em dossel com a figura do Pai-Eterno (Fig. 2). É uma concepção realmente madura, uma obra-prima do estilo joanino no Brasil, que soube valorizar as preciosas telas como centro da composição das duas paredes laterais da capela-mor e que, propositalmente, estão no eixo da abertura do óculo superior da abóbada de modo a equilibrá-la tanto em relação ao eixo de simetria da composição vertical, quanto tirando partido de uma composição triangular imaginária formada pela abertura superior e pelas duas falsas janelas ao lado das telas, que aqui têm o papel de equilibrar arquitetonicamente as massas dos cheios e vazios da composição, ainda que cenograficamente (estas, entretanto, deixam a clara impressão de que, no projeto original, talvez fossem para ser realmente abertas). Levando em conta que a organização da iluminação dessa capela-mor é muito semelhante à da Matriz de Tiradentes, executada pelo bracarense João Ferreira Sampaio quase quinze anos antes, é possível pensar que este sistema de iluminação já fizesse parte da antiga capela (mais barroca) e que não foi possível modificá-lo em função das dificuldades construtivas da taipa. A análise destas duas obras, como ressalta Myriam Ribeiro (2012), nos dão bem a dimensão do que são dois espíritos totalmente diferentes de compor a obra de arte para um mesmo programa artístico-arquitetural. Nesta comparação, podemos perceber claramente a diferença entre a visão do arquiteto-entalhador e a do entalhador nato, ainda que ambas, artisticamente dentro do seu estilo, consigam soluções estéticas muito bem-sucedidas, sendo verdadeiras jóias da arte barroca brasileira.

Estranhamente, a qualidade da obra da capela-mor de São João del-Rei não se repete na obra póstuma de Coelho de Noronha que vai ser a fatura da capela-mor da Matriz de Caeté (Fig. 3), a partir de 1759. Logicamente, ali o problema arquitetônico e cenográfico era outro, já que a nova Matriz estava estruturada sobre uma condicionante espacial diferenciada, que marca o início do ciclo das igrejas mineiras vinculadas ao rococó, onde a combinação da luz, a abstração das massas de talha, agora concentradas pontualmente nos altares, inaugura um novo compromisso estético para o espaço da igreja mineira.

No campo específico da sua atuação documentada em Arquitetura, sabe-se que ele fez o risco original da Matriz do Morro Grande em 1762 – que, segundo Bazin (1971), teria sido corrigido em 1763 pelo jovem Antônio Francisco Lisboa (seu oficial no *atelier* de Caeté) –, informação confirmada pelo relato do vereador de Mariana em 1790. Fica, no entanto, a pergunta: qual seria a relação entre Coelho de Noronha e o Aleijadinho naqueles tempos? Acreditamos que não deve ser apenas uma coincidência que seja no projeto da Matriz do Morro Grande (Fig. 4) da autoria original de Coelho de Noronha, e possivelmente modificado pelo Aleijadinho, que apareçam as primeiras movimentações volumétricas das torres e os primeiros elementos escultórico-ornamentais aplicados sobre uma fachada, devendo se salientar também que é no projeto da Matriz de Caeté que, apenas uma década após serem utilizadas em Portugal, as primeiras torres chanfradas aparecerem em Minas, como também o primeiro óculo de desenho rococó. Essas observações, entretanto, reafirmam as nossas convicções tanto sobre a importância cultural desse *atelier* como sobre a vitalidade e a rapidez com que a circularidade cultural de modelos artísticos e arquitetônicos chegava à região de Minas naquele início da segunda metade do século XVIII, tendo uma vinculação direta com personagens do mundo da criação, como José Coelho de Noronha. Neste sentido, não deixa de ser interessante notar que ao mesmo modo que as obras como São Vicente de Fora, Mafra ou a Sé do Porto renovaram o gosto da Arte e da Arquitetura em Portugal, em Minas, é a partir dos *ateliers* formados em obras particularmente especiais, como é o da Matriz de Caeté, que está se fazendo a renovação do gosto na Capitania, fenômeno aliás que vai se repetir em relação à expansão do rococó, apenas doze anos mais tarde no *atelier* das obras do Carmo de Ouro Preto.

Considerando que a crítica especializada tem em Coelho de Noronha um dos introdutores da modernização do gosto na Capitania, talvez se explique porque desde cedo Antônio Francisco Lisboa tenha tido uma empatia artística com ele, ou mesmo que ele fosse a melhor fonte de modelos sobre as novas linguagens artísticas naquele período de transição na arte mineira.

Neste sentido, até que surjam novos documentos, as especulações permanecerão no campo das hipóteses. Entretanto, acreditamos que São Francisco de Ouro Preto possa ser a prova mais real do amadurecimento das experiências testadas tanto nas obras que consolidaram a nova planimetria da Matriz de Caeté, como também na movimentação das torres e do frontispício da Matriz do Morro Grande, somada ainda à extravagância do Rosário de Ouro Preto, de onde certamente vem a inspiração para a forma redonda das torres, da cumeeira do telhado da nave e para o bombeamento barroco do frontispício. Colocadas essas questões, fica a incógnita que poderá jamais ser respondida sobre qual foi o real grau de envolvimento da participação de Coelho de Noronha e do Aleijadinho nestas experimentações arquitetônicas anteriores que, principalmente em Caeté, fogem, sem dúvida alguma, do espírito conservador da arquitetura do seu projetista original, o velho Manuel Francisco Lisboa, que como sabemos era muito mais afeito ao partido jesuítico das antigas matrizes mineiras com seus corredores laterais, sendo já considerado antiquado neste tempo.

Finalizando, podemos refletir, diante de tudo que foi aqui colocado, que todas as grandes obras do chamado “Barroco mineiro” se estruturam sobre a participação de artistas que ousaram fazer diferente, e sem dúvida alguma os documentos que vieram à tona sobre o mestre José Coelho de Noronha o confirmam dentro desse panorama de revisão historiográfica como um dos mais emblemáticos, talentosos e cultos mestres portugueses nas terras mineiras. À luz da nova documentação, é bastante provável, se não verdadeiro, que a parte de sua grande contribuição à arte da talha mineira setecentista, já intuída por Bazin e outros especialistas da Arte e da Arquitetura setecentista em Minas Gerais, agora passe a figurar também como um dos mais importantes expoentes também da implantação da arquitetura vinculada ao rococó em Minas Gerais.



Fig. 1 – Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, capela-mor



Fig. 2 – Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, pormenor



Fig. 3 – Matriz do Bonsucesso, Caeté



Fig. 4 – Matriz de São João Batista do Morro Grande

BIBLIOGRAFIA

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

—. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, vols. 1 a 4; Lisboa: Officina de Pascoal da Silva, vols. 5 a 8, 1712-1721. CD-ROM produzido pela UERJ.

DANGELO, André G. D. “A Cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres-de-obras, construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas.” Tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

MOREIRA, Rafael. “Artista”, in *Diccionario da arte barroca em Portugal*, editado por Paulo Pereira, 51-52. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, e Olinto Rodrigues dos Santos. *Barroco e Rococó nas Igrejas de São João del-Rei e Tiradentes*, 2 Tomos. Brasília: Ed. Iphan/Monumenta, 2012.

PEDROSA, Azzis de Oliveira. “José Coelho de Noronha: Artes e Ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII.” Dissertação de mestrado, Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

POZZO, Andrea. *Perspectivae pictorum atque architectorum*. Roma: J. J. Komarek, 1693-1702.

VILLALTA, Luiz Carlos. “Ler, escrever, bibliotecas e estratificação social”, in *História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas*, organizado por Maria Efigênia Lage. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

VARELA GOMES, Paulo. *A confissão de Cyrillo: estudos de história da arte e da arquitectura*. Lisboa: Hiuna Editora, 1992.

—. *A cultura architectónica e artística em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Caminho, 1988.

VASCONCELLOS, Padre Inácio da Piedade. *Artefactos symmetriacos, e geometricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das artes, esculturaria, architectonica, e de pintura*. Lisboa: [s.n.], 1733.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 1 – DA “ARTE COLONIAL” ÀS “ARTES E A EXPANSÃO”: DINÂMICAS RECENTES***Bom Jesus de Goa: a Igreja da Casa Professa como testemunho do trabalho missionário dos jesuítas na Índia*****António Nunes Pereira**

IADE, Escola Superior de Design, Lisboa

Resumo

A igreja do Bom Jesus de Velha Goa (iniciada em 1594, sagrada em 1605) é aparentemente uma igreja ao modo europeu e de pouca influência local, de tipo arquitetónico da igreja jesuíta portuguesa, que floresceu antes da influência do Il Gesù de Roma se ter feito sentir em Portugal a partir do final do século XVI. Contudo, o Bom Jesus diferencia-se em aspetos determinantes das igrejas jesuítas precedentes de Lisboa ou Évora: a configuração exuberante da fachada, a existência de um coro alto e a capela-mor profunda. Embora estes elementos arquitetónicos sejam estritamente europeus, a sua existência numa igreja jesuíta é inédita, demonstrando a capacidade única de os missionários jesuítas se adaptarem às necessidades locais. Uma fachada exuberante poderia rivalizar com os templos hindus extensamente esculpidos e apelar assim à sensibilidade visual da população local que interessava converter. Coro alto e uma capela-mor espaçosa ofereciam lugar para a execução de música e peças teatrais. Embora os jesuítas estivessem proibidos de organizar tais cerimónias nos locais de culto, certo é que cedo perceberam que estas ações eram altamente eficazes no processo de conversão ao catolicismo na Índia. A arquitetura jesuíta veio a refletir a maneira particular de como o trabalho missionário era concebido e posto em prática na Índia.

Com esta comunicação pretende-se questionar duas das mais famosas características da Companhia de Jesus, em particular no caso do Oriente: organização centralizada e obediência. A correspondência entre Goa e a Europa demonstra que nem os jesuítas eram cegamente obedientes às diretivas do Geral, nem o processo de aprovação de novos edifícios garantia um controlo de Roma sobre a arquitetura da Companhia. Mas por muito pouco escrupulosas que fossem ações como as do visitador Alessandro Valignano em Goa, a verdade é que criaram as raízes de uma longa influência jesuíta na antiga colónia portuguesa.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 1 – DA “ARTE COLONIAL” ÀS “ARTES E A EXPANSÃO”: DINÂMICAS RECENTES***Um calígrafo/pintor de manuscritos em Vila Rica no século XVIII: reflexões sobre interlocuções culturais*****Márcia Almada¹**

Escola de Belas-Artes –Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Este artigo tem por objetivo apresentar o trabalho de um calígrafo/pintor que atuou na região de Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. A partir de suas obras, a atenção recairá sobre as formas de aprendizado e trabalho nesta atividade que, ainda no século XVIII, era revestida de importância e significação. Os documentos adornados veiculam não só o texto, mas também a imagem, que é constituída pelo planejamento gráfico do documento, o tipo de letra escolhido e os elementos decorativos e simbólicos das pinturas e desenhos que os adornam. Analisados sob uma perspectiva cultural, mostram-se em toda a sua complexidade. Assim, trabalhar sobre a caligrafia e a pintura em manuscritos exige necessariamente uma interdisciplinaridade que envolve os campos da história da arte, história da cultura escrita e história da educação. A partir das condições materiais dos documentos, buscam-se respostas sobre questões em torno de sua produção, circulação e recepção, envolvendo os sujeitos e instituições e suas práticas sociais. Ainda é novo o interesse por este tema no meio acadêmico no Brasil e são poucas as pesquisas que têm sido desenvolvidas; por este motivo, os resultados ainda são incipientes.

O calígrafo/pintor de Vila Rica ainda não tem seu nome conhecido, tão-pouco a sua formação e origem. Ainda assim, ele será visto como um representante de profissionais que, como ele, trabalharam na ornamentação de documentos em uma sociedade em intensa transformação durante no início do século XVIII. Não se pode considerar que ele é totalmente anônimo, pois suas produções já identificadas lhe conferem personalidade. O seu trabalho pode iluminar três pontos da reflexão sobre a pintura em manuscritos na Era Moderna: 1) a permanência e a importância desta prática durante o século XVIII; 2) a confluência de interesses culturais em um âmbito mundializado, que se traduz tanto pela demanda de bens simbólicos quanto pela sua capacidade de realização, circunstância que será analisada através da produção de documentos adornados em Minas Gerais; e 3) a adaptação necessária quanto às exigências técnicas, estéticas e iconográficas, relacionada tanto à forma de aprendizado dos profissionais quanto às exigências dos comitentes.

Em primeiro lugar, é necessário discorrer sobre a importância da ornamentação de manuscritos durante o século XVIII. Esta é uma prática que se iniciou no período Clássico e que se firmou como tradição durante a Idade Média. A imprensa não aniquilou a circulação de informações através dos manuscritos, como pode ser confirmado em diversas pesquisas recentes sobre o assunto.² Pelo contrário, quando a tipografia se tornou preponderante na difusão de informações em grande escala, a individualidade foi uma das qualidades destacadas do manuscrito em relação ao impresso, sendo usada como elemento de particularização. Além disso, a prática de ornamentação do documento se coadunava com a importância da visualidade na sociedade setecentista e acabava por revestir solenemente alguns manuscritos de um caráter de raridade, poder e tesouro.

¹ Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais pelo apoio concedido para participação no evento.

² BELO, 2004; BOUZA ÁLVAREZ, 2001; CHARTIER, 2003; LISBOA; MIRANDA, 2009.

Assim, estava o calígrafo/pintor de Vila Rica a trabalhar nas primeiras décadas do século XVIII na região das Minas, uma sociedade urbana em intensa transformação (lembre-se que as primeiras vilas foram criadas naquela região a partir de 1711). São quatro as suas obras atualmente identificadas (Figs. 1 a 4); todas são compromissos de irmandades realizados entre 1725 e 1735, sendo três para irmandades de Vila Rica e um para uma irmandade de Congonhas do Sabará, duas importantes freguesias instituídas em torno de áreas mineradoras a partir de fins do século XVII. É possível que tenha realizado outros trabalhos, que ainda não foram localizados e listados, pois este é sem dúvida um dos nomes que marcaram a atividade da ornamentação de manuscritos naquela região na primeira metade do século XVIII.

A primeira pergunta sobre esse profissional refere-se à forma de aprendizado do ofício. É sabido que o ensino da escrita em Portugal, antes do século XVIII, estava ligado aos calígrafos, que dividiam suas múltiplas atividades profissionais com o ensino.³ Poderia ser também um complemento profissional de sacristães, bacharéis ou mesmo de outros profissionais cujas atividades não se relacionassem com a escrita. Era comum que os professores ensinassem em sua própria casa, mesmo que fossem aulas ligadas às instâncias político-administrativas, mas a prática também se realizava durante a aula de catequese ou de canto. Na América portuguesa, a educação dos meninos, na maior parte, era feita pelos próprios pais, por parentes, capelães ou por mestres particulares. A caligrafia poderia ser aprendida também *sem o auxílio de mestres*, fazendo uso de obras impressas ou cópias manuscritas, como dizem alguns dos tratadistas da arte da escrita que publicaram suas obras entre os séculos XVII e XVIII.⁴

Um dos exercícios era copiar as letras em seus tracejados inúmeras vezes, para cada estilo que se quisesse aprender e para isso existiam pranchas específicas. Após o domínio das letras, o aluno passava a copiar boas mostras de textos, que poderiam tanto ser processos judiciais quanto textos de caráter religioso ou de educação moral, contendo exemplos de grandes cavalheiros. Dessa forma, as mostras de letras cumpriam função doutrinária e pedagógica, ao pretender treinar a mente e as mãos dos jovens. Essas pranchas poderiam estar impressas em manuais ou ser elaboradas pelo próprio punho do professor. Quanto aos impressos, discípulos e mestres portugueses utilizaram livros editados em outras línguas devido à ausência de impressões nacionais destinadas ao ensino da caligrafia durante mais de um século (entre a suposta edição de 1572 de Manoel Barata⁵ e a obra de Manoel de Andrade de Figueiredo, em 1722, decorreram-se 150 anos). A proximidade cultural e linguística fazia que manuais espanhóis fossem os preferidos até à primeira metade do século XVIII. Essa aproximação também se revelava na produção dos calígrafos portugueses: Giraldo Fernandez de Prado, em seu tratado de caligrafia manuscrito em 1560-61, seguiu de perto os conceitos visuais da letra do espanhol Juan de Iciar, expostos em sua obra publicada dez anos antes. O próprio Manoel de Andrade de Figueiredo, o expoente máximo da caligrafia portuguesa do século XVIII, usou referências dos seus colegas espanhóis: no que se refere à elegância e galhardia do traço, Andrade, por exemplo, era comparado a Pedro Díaz Morante, chegando a ser identificado como o “Morante português”; já nas questões pedagógicas e conceituais da letra, Andrade seguiu muito de perto José de Casanova, que publicou seu livro em 1650 em Madrid.

As letras ornamentadas e volteios decorativos eram igualmente aprendidos através da cópia. Morante pedia a seus alunos mais avançados que treinassem volteios para que soltassem a mão e os usassem de forma moderada nos documentos. Andrade mostrava em seu livro vários exemplos de letras adornadas e desenhos caligráficos para bordaduras e vinhetas, que poderiam ser copiados por quem quisesse (e assim foi feito, pois alguns desses elementos se tornaram populares e repetidos à

³ MAGALHÃES, 1994.

⁴ ANDRADE, 1722; MORANTE, 1629 e 1631.

⁵ BARATA, 1590. A edição de 1572 é citada por alguns autores, porém não existe um exemplar conhecido atualmente.

exaustão). Outro autor, José Lopes Baptista de Almada,⁶ ensinava alguns truques para que os volteios parecessem ter sido feitos de uma só vez, perícia só alcançada pelos melhores calígrafos. Essa matéria dos desenhos feitos a partir de volteios caligráficos era tão complexa que havia uma distinção conceitual entre eles: os chamados “naturais” eram aqueles elaborados sem estudos prévios, tracejados pelos grandes calígrafos; os “artificiais” eram feitos a partir de um desenho prévio, que depois era copiado para o documento através da técnica do “picado” ou *spólvero* e que poderia ser usado inúmeras vezes; os “de memória” eram aqueles que eram constantemente repetidos por um calígrafo com pouco repertório decorativo; e os “de fantasia” eram aqueles em que a pena era trabalhada livremente, com enredos primorosos, sem planejamento prévio, executados com tanta liberalidade que nem mesmo poderiam ser repetidos.

Também o aprendizado da pintura decorativa de manuscritos era feito através da relação mestre-discípulo ou através da leitura de tratados de pintura e de manuais práticos, os livros conhecidos como “segredos das artes liberais”, comuns nos séculos XVII e XVIII. Isso porque a letra pintada e os desenhos ornamentais não eram ensinados na maioria das publicações de caligrafia. As obras de Morante, por exemplo, apresentam vários desenhos caligráficos primorosos de sua mão, mas não fornecem explicações de como fazê-los. Já Andrade gravou diversos modelos de letras capitulares, algumas de caráter pictórico, mas não forneceu as receitas de tintas para iluminação nem ensinou como traçar ou copiar os modelos disponibilizados.

Em alguns tratados de pintura, a técnica da iluminação também era abordada, muito embora as regras de utilização das cores, de composição e de proporção fossem apresentadas como comuns à pintura em outros suportes. Sabemos que a relação do espectador com a pintura está associada ao suporte que a abriga e à sua localização e função. Asencio y Merojada, outro calígrafo espanhol setecentista, explicava como a clareza e a visibilidade das letras se transformavam de acordo com o suporte, a técnica de inscrição e a combinação de cores, tal como a pintura.⁷ Ainda que as letras tivessem sempre uma mesma figura, sua legibilidade dependia da distância ou da altura em que estivessem inscritas e da cor e superfície do suporte. Mesmo tendo um mesmo corpo, os efeitos de nitidez se modificavam conforme uma série de variáveis que estavam relacionadas com o conjunto estético da obra que recebia a inscrição, sendo ela um documento, uma pintura em tela ou em forro, uma lápide ou um monumento. Por isso o autor defendia a necessidade de dominar os conceitos da geometria e da perspectiva, assim como as teorias da cor, considerando o ponto de vista do observador, definindo deste modo um campo de conhecimento que aproximava a escrita da pintura. O calígrafo/pintor, portanto, deveria saber manejar essas especificidades. A prática e a observação, aliadas ao domínio de alguns conceitos teóricos, eram os verdadeiros mestres dos iluminadores.

Dos tratados que abordavam a pintura em manuscritos podemos destacar a *Arte da pintura: symetria e perspectiva* de Filipe Nunes, um dos poucos títulos em língua portuguesa que foram impressos no século XVII, tendo sido reeditado no século XVIII. Foi bastante utilizado em sua época e copiado intensivamente ao longo dos séculos XVII e XVIII, em versões integrais ou parciais, para compor as bibliotecas conventuais e particulares. Havia também edições mais populares, como a já citada obra de José Lopes Baptista de Almada – *Prendas da Adolescência ou Adolescência Prendada* – no formato de dicas e receitas que ensinavam de forma direta os métodos operativos, incluindo as técnicas de cópias de modelos. Ainda devem ser lembradas as muitas obras formadas a partir dos cadernos de anotações dos amadores da arte da pintura sobre papel, que sintetizavam as informações coletadas em diversos campos e que acabaram por circular entre vários proprietários. Algumas vezes esses cadernos continham, além da informação textual sobre as “receitas” de pinturas, uma série de modelos iconográficos que poderiam ser reproduzidos e que faziam parte do aprendizado do pintor de manuscritos.

⁶ ALMADA, 1749.

⁷ ASENSIO Y MEJORADA, 1780.

Para dar subjetividade e esse processo de formação profissional, podemos usar as anotações autobiográficas de Manuel de Faria e Sousa, extensamente trabalhadas por Edward Glaser e por Diogo Ramada Curto.⁸ Faria e Sousa era originário de uma família da nobreza da região do Minho. Seu avô e seu pai dominavam a escrita e a leitura e foi este último quem lhe ensinou a ler e a escrever, rompendo com uma tradição aldeã do Seiscentos português. A leitura aprendeu pela repetição de poemas de autores latinos, italianos e espanhóis. A escrita exercitou a partir das obras de Manuel Barata e do espanhol Ignacio Perez,⁹ *emprestadas* de um escudeiro vizinho. Tendo muito interesse pela caligrafia e pelos documentos adornados, passou a copiar figuras de livros religiosos impressos e depois a desenhar e a pintar. Após esse início autodidata, aos nove anos foi encaminhado a um mosteiro beneditino com o objetivo de estudar a gramática com um abade amigo de seu pai, mas acabou por se interessar mais pelas aulas de caligrafia que outro religioso lhe ministrava. Dos 10 aos 14 anos, foi discípulo de um clérigo teólogo, tendo se transferido em sua companhia para Braga. Naquele período, apesar de todos os esforços, pouco se dedicava à gramática e continuava mais preocupado com as boas letras e as pinturas e desenhos de frontispícios. Posteriormente, enquanto prestava serviço ao Bispo do Porto, foi novamente discípulo de um cônego beneditino, um excelente calígrafo, quando pôde se aperfeiçoar nas artes da iluminura e da boa letra.

Quanto ao calígrafo/pintor de Vila Rica, tendo em vista a qualidade técnica e estética dos trabalhos e seu desenvolvimento posterior, é possível que tenha aprendido o ofício a partir de receitas simplificadas de preparo e aplicação das tintas e copiando uma série de modelos que lhe estavam disponíveis. Nas suas quatro obras, o calígrafo seguiu dois modelos distintos de planejamento visual. Os dois realizados em 1725, para duas localidades diferentes, pouco se diferem no que se refere ao desenho gráfico das páginas, especificadamente o tipo de capitulares, as vinhetas e a letra usada no texto; além disso, as obras são marcadas pela cópia direta, com algumas adaptações, dos modelos de letras de Andrade (Fig. 5) e de vinhetas do espanhol Pedro Díaz Morante (Fig. 6). Os outros dois, realizados em 1734 e 1735 para duas irmandades diferentes da Matriz de Vila Rica, apresentam as mesmas características de pintura e *design* da página, embora o profissional tivesse promovido uma diversificação maior quanto à escolha dos elementos decorativos individuais, como as letras capitulares e as vinhetas (Figs. 3 e 4). Ao longo de dez anos, o calígrafo foi capaz de se desenvolver no estilo e na técnica do uso das cores e dos traços do desenho. Ele manteve seu padrão executivo, mas conseguiu ampliar seu repertório, que foi posteriormente apropriado por outros profissionais que trabalharam para irmandades da Matriz de Vila Rica.

O calígrafo/pintor de Vila Rica possuía uma apurada cultura visual da escrita, pois dominava variados tipos de letras e claramente teve contato com mais de uma obra sobre caligrafia. Utilizou modelos de capitulares usados em compromissos portugueses de fins do século XVI, fez uso extensivo da obra de Manoel de Andrade de Figueiredo, especialmente no uso das capitulares para iluminação, e copiou desenhos de Pedro Díaz Morante, cujas vinhetas caligráficas lhe serviram de molde e modelo em mais de uma situação. É impossível, hoje, saber qual era o acervo do calígrafo: se exemplares completos da publicação de Andrade e de duas obras de Morante, se gravuras avulsas (que eram vendidas mesmo na escola de Morante e depois por vários comerciantes) ou se possuía cópias manuscritas. Quanto ao modelo de capitular encontrado na caligrafia portuguesa de fins do Quinhentos, é correto afirmar que este padrão manteve-se atualizado pelas inúmeras repetições na clicheria de capitulares de obras impressas. A manutenção de referências tradicionais da caligrafia explica-se porque, como afirma João Adolfo Hansen,¹⁰ neste período a invenção era mais uma combinação de elementos já coletivizados, dispostos de uma forma aguda e nova, do que propriamente um rompimento com a tradição.

⁸ CURTO, 2007; GLASER, 1975.

⁹ BARATA, 1590; PEREZ, 1599.

¹⁰ HANSEN, 2004.

A segunda pergunta refere-se à forma de relacionamento entre o calígrafo/pintor de Vila Rica e os comitentes. Ele atendia principalmente às irmandades situadas em Vila Rica, mas não fazia distinção da qualidade social de sua clientela. Dos seus dois trabalhos de 1725, um foi feito para uma irmandade do Santíssimo Sacramento, que reunia homens brancos, com posses e com “ascendência pura”, e o outro para uma irmandade devota a São Gonçalo, que reunia homens pardos, que realizavam atividades econômicas diversas. Apesar de os públicos serem tão diferentes entre si, não existe nenhuma distinção entre qualidade material, modelos utilizados ou decoração adotada nesses dois documentos. Este é um exemplo claro de que grupos sociais distintos, da elite às camadas mais populares, fizeram uso da escrita, em suas formas gráficas rebuscadas ou mais simplificadas, superando a suposta dicotomia entre letrados e iletrados. Os outros dois trabalhos foram realizados para duas irmandades situadas na Matriz de Vila Rica: a de Nossa Senhora do Pilar (1734) e a de São Miguel (1735), repetindo um mesmo padrão de *design*, mas usando tipos diferentes de capitulares e vinhetas. As capitulares de tradição quinhentista encontradas na obra de 1734 foram posteriormente adotadas por outro calígrafo na elaboração do compromisso da irmandade do Santíssimo Sacramento da mesma Matriz, em 1738. Este calígrafo, por sua vez, repetiu o trabalho em compromissos para irmandades de outras duas localidades, sendo, portanto, um difusor de modelos entre irmandades e localidades.

Seguindo o caminho dos calígrafos/pintores, compreende-se o mecanismo de propagação dos padrões: ora por auto-referência, ora por emulação de trabalhos de profissionais próximos, seja por demanda de comitentes que exigiam determinados modelos de documentos já conhecidos, seja por iniciativa do próprio calígrafo/pintor. Igualmente percebem-se as maneiras pelas quais o conhecimento circulava no século XVIII: impressos e manuscritos, cadernos pessoais, oralidade e visualidade. As ideias eram propagadas em modelos e fórmulas que se repetiam e conformavam as práticas sociais acostumadas à repetição. O calígrafo/pintor de Vila Rica seguiu esse processo: ao mesmo tempo que fazia uso de tradições de ornamentação quinhentistas e seiscentistas, com muita rapidez se apropriou de um estilo recém-divulgado em Portugal através do livro de Andrade. A despeito do contato com referências significativas da sua área profissional, a maneira de aplicação das técnicas pictóricas e dos modelos sugere a informalidade de seu desenvolvimento artístico. Isso remete para uma terceira pergunta importante: como, das Minas, esse profissional teve acesso tão rápido aos modelos publicados somente três anos antes em Lisboa? Tiago Miranda lançou a hipótese de que ele poderia ser originário do Reino e ter se transferido para aquela região já com experiência adquirida, passando a exercer sua atividade no âmbito privado. A resposta a essa pergunta só poderá começar a ser construída após se conhecer o seu nome, origem, formação e destino. São, sem dúvida, caminhos importantes a ser percorridos porque têm relação com as questões que abordei anteriormente: a transmissão, a recepção e a transformação de padrões e conhecimento em uma cultura mundializada. Mas, independentemente disso, ele representa um paradigma da circulação de valores, saberes e modelos na Era Moderna.



Fig. 1 – Compromisso da Irmandade de São Gonçalo, da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, Minas Gerais, 1725. Acervo Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal



Fig. 2 – Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas, Minas Gerais, 1725. Acervo Arquivo Público Mineiro, Brasil.



Fig. 3 – Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora Pilar, Matriz de Villa Rica, Ouro Preto, Minas Gerais, 1734. Acervo Arquivo Eclesiástico da Paróquia do Pilar de Ouro Preto, Brasil



Fig. 4 – Compromisso da Irmandade do Arcanjo São Miguel, Freguesia de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, Minas Gerais, 1735. Acervo Arquivo Eclesiástico da Paróquia do Pilar de Ouro Preto, Brasil.



Fig. 5 – Letra adornada de Manoel de Andrade de Figueiredo e letra do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas sobrepostas.



Fig. 6 – Desenhos de Pedro Díaz Morante e vinheta do Compromisso da Irmandade de São Gonçalo, da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica sobrepostas

BIBLIOGRAFIA

ALMADA, José Lopes Baptista de. *Prendas da adolescencia, ou adolescencia prendada com as prendas, artes, e curiosidades mais uteis, deliciosas, e estimadas em todo o mundo: obra utilíssima nam só para os ingenuos adolescentes, mas para todas, e quaesquer pessoas curiosas; e principalmente para os inclinados ás Artes, ou prendas de Escrever, Contar, Cetrear, Dibuxar, Iluminar, Pintar, Colorir, Bordar, Entalhar, Miniaturar, etc.* Lisboa: Oficina de Francisco Silva, 1749.

ASENSIO Y MEJORADA, Francisco. *Geometría de la letra romana mayúscula y minúscula: libro unico / Dado a Luz y Grabado al Buril por D. Francisco Asensio y Mejorada.* Madrid: Imprenta de Andres Ramirez, 1780.

BARATA, Manoel. *Exemplares de diversas sortes de letras, tirados da Polygraphia de Manvel Baratta, escriptor portugves, acrescentados pello mesmo avtor pera comvm proveito de todos.* Lisboa: Antonio Aluarez, a custa de João de Ocanha, 1590.

BELO, André. "Between history and periodicity: printed and hand-written News in 18th-century Portugal", in *JPH*, 2, 2004: 1-10, acesso em 17 abril 2008, http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/html/Winter04/html/belo_main.html.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro.* Madrid: Marcial Pons, 2001.

CHARTIER, Roger. *Formas e sentido: cultura escrita: entre distinção e apropriação.* Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, 2003.

CURTO, Diogo Ramada. *Cultura escrita: séculos XV a XVIII.* Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2007.

DÍAZ MORANTE, Pedro. *Tercera parte del arte nveva de escribir.* Madrid: Imprenta Real, 1629.

—. *Quarta parte, del arte nveva de escribir.* Madrid: Juan González, 1631.

FIGUEIREDO, Manoel de Andrade de. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar.* Lisboa Ocidental: Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, 1722.

GLASER, Edward. *The "Fortuna" of Manuel de Faria e Sousa: an autobiography.* Introduction, edition, notes and index by Edward Glaser. Munster Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1975.

HANSEN, João Afolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII.* São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2004.

LISBOA, João Luís. "Tanta virtude..." em papéis correndo (persistência e poder do manuscrito no Antigo Regime). Lisboa: Centro de História da Cultura, Universidade Nova de Lisboa, s/d, acesso em 12 fevereiro 2008, <http://www.fcsh.unl.pt/chc/pdfs/tvirt.pdf>.

MAGALHÃES, Justino Pereira de. *Ler e escrever no mundo rural do antigo regime: um contributo para a história da alfabetização e da escolarização em Portugal*. Braga: Universidade do Minho, Instituto de Educação, 1994.

MIRANDA, Tiago Costa Pinto dos Reis. “Memória por alvará: registos legais/ monumentos políticos”, in *Brotéria*, 169, 2/3, 2009: 135-148.

PEREZ, Ignacio. *Arte de escribir con cierta industria e invencion para hazer buena forma de letra, y aprenderlo con facilidad*. Madrid: Na Imprenta Real, 1599.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 1 – DA “ARTE COLONIAL” ÀS “ARTES E A EXPANSÃO”: DINÂMICAS RECENTES*Relay race with a silver statue: the interaction of the Portuguese Viceroy with an image of Saint Francis Xavier in Goa***Urte Krass**

Ludwig Maximilian Universität, Munique, Alemanha

Abstract

In 1670, a large and expensive silver statue of Saint Francis Xavier was manufactured in Goa and installed in the Jesuit church of Bom Jesus. Donated by the Genoese noblewoman Francesca Sopranis (whose last will and testament has been traced and used here as a source for the first time), the statue soon came to be used as a means to visualize Portuguese power structures. Its gestural expressivity invited both local Christian believers and colonial rulers to interact with the 4-foot-8-inch silver sculpture. When the Portuguese Viceroy placed his sceptre in the statue's hand in 1693 this performative act mirrored the coronation of the Madonna of the Immaculate Conception by João IV, which had symbolically implemented the Portuguese Restauração half a century earlier. At the same time Francis Xavier's statue maintained an openness to variant readings and appropriations rooted in the broad pluralistic spectrum of Hindu traditions, Indo-Christian culture, and 17th-century Goan society. The convergence of ideas stemming from Western visual cultures with non-European image concepts was stimulated even further when the statue received a diadem made of gold sent from Africa. In exploring the premises and implications of the intercultural processes surrounding the making and reception of the silver statue of Francis Xavier in Goa, this paper seeks to shed light on the complexity of transcontinental artistic exchange in a (semi-)global context.

The complete version of this paper has been published in “‘Qualche ornamento stabile, e perpetuo’. Die Silberstatue des Heiligen Franz Xaver in Goa und ihre performative Vereinnahmung im 17. Jahrhundert”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 55, 2013: 73-93.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 1 – DA “ARTE COLONIAL” ÀS “ARTES E A EXPANSÃO”: DINÂMICAS RECENTES***A salvaguarda do património arquitectónico ultramarino durante o Estado Novo (1958-1974)*****Vera Félix Mariz**Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
Bolseira FCT

O estudo da produção artística e arquitectónica de origem portuguesa criada no além-mar desde os momentos inaugurais da expansão nacional tem vindo desde há duas décadas a suscitar diversos interesses, contribuindo, deste modo dinâmico e colectivo, para o seu desenvolvimento. Paralelamente, o estudo da teoria do restauro arquitectónico, igualmente integrado no âmbito da historiografia da arte portuguesa, tem vindo a crescer de forma inegável e interessante, contribuindo, através das suas valências, para o entendimento do modo como o património português construído no continente, nas ilhas atlânticas ou nas antigas colónias tem vindo, ou não, a ser valorizado.

Todavia, fruto do estigma, progressivamente extenuado, do colonialismo europeu, da extensão do universo das artes coloniais, da relativa novidade destas e, ainda, do quase desconhecimento de uma prática concertada de salvaguarda patrimonial nos antigos territórios portugueses ultramarinos, não são, actualmente, conhecidos estudos satisfatoriamente abrangentes acerca da forma como se procurou, no passado, salvaguardar aquele património.

Estando, neste momento, a desenvolver uma dissertação de doutoramento dedicada a este vasto e riquíssimo tema de investigação, pretendemos, através desta comunicação, comprovar a existência de um complexo programa de salvaguarda do património arquitectónico português ultramarino durante o Estado Novo (1933-1974) e, sobretudo, analisar o modo como este surgiu e se desenvolveu no âmbito de um regime ditatorial, nacionalista, imperialista e propagandista.

A ideia de *Império português*, conforme testemunham, em pontos cronológicos totalmente distintos, a inclusão do Acto Colonial de 1930, portanto da Ditadura Militar (1926-1933), na Constituição de 1933, ou seja, o documento legal fundador de um novo regime, ou a permanência da administração portuguesa em territórios ultramarinos mesmo após a queda do regime, foi, sem dúvida, um dos pilares ideológicos do Estado Novo. Simultaneamente e igualmente como consequência da ideologia nacionalista do regime, os monumentos foram entendidos e valorizados como os mais preciosos testemunhos das glórias pretéritas, sendo utilizados como verdadeiros elos de ligação entre o Passado e o Presente. Todavia, estando o governo do Presente ciente da necessidade de realizar “uma obra de salvação nacional” [Ferro, 2007: 258], ou seja, colocar em prática, em todas as frentes de acção, materiais e espirituais, uma obra de “reconstrução nacional” [Ferro, 2007: 261, 261], este deu um estímulo sem precedentes, através da previamente criada Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1929), ao restauro dos monumentos nacionais, os tais bastiões da memória da portugalidade, de modo que estes, como a Ditadura, ultrapassassem a preterida e desonrosa “desordem nacional” [Ferro, 2007: 256].

Neste sentido, tendo em consideração a importância das ideias de império e dos monumentos como testemunhos memoriais da História de Portugal, seria expectável que o regime, à semelhança do que ocorreu na Metrópole, pelo menos no âmbito da grande demonstração de nacionalismo que foi a

Exposição do Mundo Português de 1940, tivesse, desde cedo, programado uma forma de abordagem ao caso da necessidade de conservar o património arquitectónico ultramarino. Afinal, como deu conta o próprio António de Oliveira Salazar (1889-1970) no ano de 1932, já como presidente do Conselho de Ministros, “temos de mudar de processos, de mentalidade, temos de ir para as nossas colónias como quem não sai da sua terra, como quem não vai para o estrangeiro” [Ferro, 2007: 84].

Não obstante a posição de Oliveira Salazar relativa à legitimidade da presença portuguesa nos territórios ultramarinos, bem como o dinamismo da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, a verdade é que a referida mudança de processos e mentalidade tardou no universo dos monumentos portugueses erguidos no além-mar desde o longínquo século XV. De facto, debruçando-nos sobre o período e tema em causa, o Governo central, em relação ao património ultramarino, pouco mais fez do que, por exemplo, acolher na *I Exposição Colonial Portuguesa* de 1934 reproduções do arco dos vice-reis da Velha Goa (Fig. 1), ou do farol da Guia de Macau [Galvão, 1934]. No ano de 1951, não por iniciativa própria mas sim do incontornável Mário Tavares Chicó (1905-1966), através da Junta das Missões Geográficas e Investigações Coloniais, o Governo apoiou uma viagem de estudo aos monumentos da Índia Portuguesa [Mariz, 2012] (Fig. 2). A par destas acções pontuais e indirectas no seio do Ministério do Ultramar, o Ministério das Obras Públicas e Comunicações, através da Direcção-Geral dos Monumentos e Edifícios Nacionais, efectivamente, pouco fez neste universo, sendo de ressaltar as viagens realizadas pelo arquitecto Baltazar de Castro (1891-1967), director do Serviço de Monumentos Nacionais.

Estando os monumentos ultramarinos, teoricamente, na alçada do Ministério do Ultramar, a verdade é que, não obstante as suas reorganizações, verificava-se, fruto do desconhecimento, desinteresse ou falta de sensibilidade, um vazio legislativo relativo a esta questão. Afinal, na Lei Orgânica do ano de 1936, é possível identificar a existência da Repartição de Obras Públicas, Portos e Viação na dependência da Direcção-Geral do Fomento Colonial [*Diário do Governo*, 1936], sem que haja, no entanto, qualquer especificação relativa aos monumentos, elementos dependentes, na Metrópole, da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais do Ministério das Obras Públicas e Comunicações. Mais de vinte anos depois, no ano de 1957, no âmbito de uma modificação da orgânica e dos quadros do Ministério do Ultramar, é notório um avanço, assistindo-se à independência da Direcção-Geral de Obras Públicas, funcionando, a partir de então, como serviço central e abrangendo a Direcção dos Serviços de Urbanismo e Habitação, a Direcção dos Serviços de Pontes e Estruturas, a Direcção dos Serviços Hidráulicos, a Direcção dos Serviços de Transportes Terrestres, a Repartição dos Serviços Eléctricos e a Repartição dos Correios, Telégrafos e Telefones [*Diário do Governo*, 1957: 674]. Já os monumentos, a sua conservação e valorização, continuavam omissos na legislação.

Finalmente, no ano de 1958, através do Decreto 41:787 de 7 de Agosto, a Direcção-Geral de Obras Públicas e Comunicações do Ministério do Ultramar viu alargadas as suas incumbências, extrapolando a arquitectura e urbanismo, para abranger, igualmente, os monumentos de interesse nacional. Assim, a partir deste momento, caberia àquela Direcção-Geral o inventário, classificação, conservação e restauro [*Diário do Governo*, 1958: 757] dos monumentos portugueses erguidos no Ultramar ao longo dos séculos da presença nacional.

Foi, precisamente, na sequência deste diploma legislativo que o arquitecto Luís Benavente (1902-1993), director do Serviço de Monumentos Nacionais na Metrópole desde o ano de 1952 e funcionário em comissão de serviço no Ministério do Ultramar desde 23 de Setembro de 1958, deu início a um programa centralizador de salvaguarda do património arquitectónico português do além-mar.

A par das necessárias intervenções de conservação e restauro dos monumentos em causa, a grande ambição do arquitecto passava pela criação de legislação destinada à classificação, valorização e reabilitação daquele património [Benavente, 1960: Cx. 118, Pt. 805, Doc. 2], precedida de uma acção muito actual: o inventário de todo o universo arquitectónico de origem portuguesa. De resto, podemos desde já referir que o insucesso desta medida tão importante condicionou o desenvolvimento do programa patrimonial. Afinal, o arquitecto Benavente começou por enviar um questionário a todas as províncias ultramarinas, procurando conhecer que monumentos existiam em cada uma delas. Contudo, fruto do desconhecimento e/ou desinteresse, o arquitecto constatou que “verificámos que a matéria remetida, não constituía nem possuía elementos pelos quais fosse possível a criação de um ‘Tombo’ propriamente dito” [Benavente, 1960: Cx. 118, Pt. 805, Doc. 2]. Ainda assim, com as dificuldades características da desmesurada extensão dos territórios ultramarinos, a falta de meios económicos por parte dos governos provinciais, o excesso de burocracia, a contestação internacional e nacional do colonialismo, e a frágil acumulação de funções, por parte de Luís Benavente, no Ministério do Ultramar e no Ministério das Obras Públicas e Comunicações, o arquitecto foi, paulatinamente e com notável ânimo, dando cumprimento ao Decreto 41:787, contribuindo, de forma inegável e pioneira, para a salvaguarda, prática e teórica, do património arquitectónico português ultramarino.

Observado o modo como a ausência de legislação relativa a este tema perdurou num contraste evidente comparativamente ao cenário da Metrópole e à importância da política colonial, interessamo-nos compreender o porquê desta manifestação da consciência patrimonial no momento supracitado.

Em termos políticos é fundamental ter presente a conjuntura nacional, mas também internacional. Afinal, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) terminara há mais de dez anos e, no mesmo ano, foi criada a Organização das Nações Unidas, acontecimentos que contribuíram, de forma inaudita, para a manifestação de sentimentos nacionalistas um pouco por todos os países colonizados, levando, correctamente, os autores a falar de uma “nova África” [Cervelló, 2005: 53]. Neste momento, a Itália perdeu a Líbia no ano de 1951 e a Somália italiana nove anos depois, Espanha ficou sem o seu protectorado de Marrocos em 1956, França perdeu, igualmente, o seu protectorado de Marrocos e a Tunísia no mesmo ano, para perder em 1958 e 1962, respectivamente, a Guiné francesa e a Argélia. Por outro lado, a par destas manifestações locais, assistia-se, igualmente, ao surgimento de um espírito de comunhão, conforme testemunha a Conferência de Bandung do ano de 1955, ocasião em que os países não alinhados se uniram reivindicando, a uma voz, as suas pretensões. Simultaneamente, ao longo de todo o processo, os Estados Unidos da América e a União Soviética, as duas novas grandes potências mundiais, apoiaram, evidentemente, as reivindicações dos territórios colonizados face ao imperialismo europeu. Perante este cenário e a adesão de Portugal à Organização do Tratado do Atlântico Norte, foi precisamente a partir do ano de 1958, o mesmo da homologação do Decreto 41:787, que se assistiu a uma mudança decisiva na defesa nacional do império, cuja oficialização datou de Agosto de 1959 com a elaboração de um documento por parte de Júlio Botelho Moniz (1900-1970), ministro da Defesa Nacional, e Oliveira Salazar [Telo, 2005: 33]: Portugal não só não iria recuar na sua política colonial como iria reforçar a defesa daqueles territórios. A posição do regime, tendo em consideração a sua ideologia, é compreensível, pois afinal recorde-se que, em Julho de 1954, os enclaves portugueses de Dadrá e Nagar-Aveli foram ocupados pela União Indiana, ameaçando a presença nacional em Goa, Damão e Diu.

Em termos patrimoniais, é importante referir que o Decreto 41:787 não surgiu de forma totalmente descontextualizada, bem como a escolha do arquitecto Benavente para pôr em prática o mesmo não foi inusitada. Afinal, logo no ano de 1956, o Gabinete de Urbanização do Ultramar solicitou ao arquitecto Benavente que destacasse um técnico do seu serviço para se deslocar a São Tomé e Príncipe, pedido esse a que o director do Serviço dos Monumentos Nacionais, após contactos com Arnold Walter Lawrence (1900-1991) da Comissão de Monumentos e Relíquias do território que actualmente corresponde ao Gana, com os elementos recolhidos no local pelo arquitecto Baltazar de

Castro e por Charles Boxer (1904-2000), aceitou com a sua própria ida já no ano de 1958 [Mariz, 2012] (Fig. 3).

No entanto, não podemos considerar que o interesse manifestado em São Tomé e Príncipe e o entusiasmo de Luís Benavente tenham sido os únicos factores que, no universo patrimonial, contribuíram para a demonstração da necessidade de criação de uma política centralizada destinada aos monumentos em estudo. Isto porque, mesmo antes desta tentativa de centralização que foi, de resto, prolongada até à queda do regime, os territórios sujeitos à administração portuguesa contaram, em determinados momentos, com manifestações de consciência patrimonial para com os monumentos erguidos, no passado, no Ultramar.

O caso da Índia portuguesa é incontornável, uma vez que esta contava, desde o ano de 1895, com a Comissão Permanente de Investigações Arqueológicas, à qual caberia “acudir ao arrasamento vandálico do que resta da velha Goa, conservar intransigentemente as ruínas e os escombros, estudar palmo a palmo a área da cidade morta, reunir monografias e ensaios de toda a ordem para a obra e ressurreição histórica a fazer” [*Boletim Oficial do Governo do Estado da Índia*, 1895: 628] (Fig. 4). Já no continente africano, no ano de 1922, foi criada a Comissão de Monumentos Provinciais de Angola cujas incumbências passavam pela proposta de classificação, conservação e restauro daqueles imóveis [*Boletim Oficial de Angola*, 1922: 137-138] (Fig. 5). No mesmo ano o Governo Provincial de Cabo Verde denunciou a sua preocupação com os patrimónios arquitectónico e arqueológico daquelas ilhas, assumindo a necessidade de conservação e, não menos importante, de travagem da destruição da Cidade Velha, incumbindo, para isso, a Direcção de Obras Públicas da tarefa [*Boletim Oficial da Província de Cabo Verde*, 1922: 94-95] (Fig. 6). A província de Moçambique, anteriormente ao Decreto 41: 787, também já contava, desde 20 de Fevereiro de 1943 e do Diploma Legislativo n.º 825, com a sua Comissão dos Monumentos e Relíquias Históricas, à qual cabia “investigar, classificar, restaurar e conservar os monumentos e relíquias da Colónia, divulgar o seu conhecimento arqueológico-histórico e promover a sua propaganda cultural e turística” [*Boletim Oficial de Moçambique*, 1943: 159-161] (Fig. 7).

Finalmente, uma vez observadas as manifestações de consciência patrimonial por parte do Governo português, repare-se, por momentos, na outra extremidade do espectro, isto é, na actividade promovida no universo privado e, concretamente, pela Fundação Calouste Gulbenkian. Efectivamente, apenas dois anos após a criação da Fundação por disposição testamentária de Calouste Gulbenkian (1869-1955), no ano de 1958, assistiu-se ao primeiro testemunho de esta instituição pretender abranger no seu programa de actividades a recuperação do património arquitectónico português no mundo. Isto porque data daquele ano, o mesmo da criação do Serviço de Bibliotecas Itinerantes, o pedido dirigido pela Fundação a Charles Boxer e Carlos de Azevedo (1918-1995), amigos desde a década de 40 passada em Oxford, para que se deslocassem ao Quénia. Nesta missão em colaboração com o Governo local, os estudiosos deveriam realizar um estudo histórico e analisar o estado de conservação do Forte de Jesus de Mombaça. Esta seria, de resto, a metodologia utilizada numa linha de acção que tem sido permanente no seio da Fundação Calouste Gulbenkian [Vilar, 2010:7], isto é, a salvaguarda do património cultural e histórico português no mundo através do envio de especialistas e da elaboração de projectos em colaboração com as autoridades locais [Matias, 2006].

Concluindo, não obstante o desfasamento em relação à situação verificada na Metrópole, é possível observarmos, entre o final da década de 50 e a queda do regime ditatorial, a existência de uma consciência patrimonial manifestada pelo Governo em relação ao património arquitectónico português ultramarino. O programa desenvolvido de uma forma centralizada, essencialmente, pelo arquitecto Luís Benavente no seio do Ministério do Ultramar, apesar das suas fragilidades devedoras dos problemas derivados da questão colonial e das extraordinárias dimensões do império, revestiu-se, efectivamente, de um pioneirismo notável aos níveis nacional e internacional. Ainda assim, não

podemos esquecer que o património em estudo beneficiou, simultaneamente, da sensibilidade e acção dos governos locais e da iniciativa privada, promotores da sua salvaguarda e divulgação.

Finalmente, podemos concluir que o estudo desta temática é fundamental no âmbito das investigações relacionadas com a produção artística portuguesa nos territórios ultramarinos, pois só conhecendo a forma como esta foi sendo encarada, esquecida ou protegida, temos a possibilidade de conhecer, verdadeiramente, a sua história e memória.



Fig. 1 – Réplica do Arco dos Vice-Reis da Velha Goa na I Exposição Colonial Portuguesa, 1934.
Fonte: *Recordação da 1.ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934*



Fig. 2 – A Brigada de Estudo dos Monumentos da Índia portuguesa liderada por Mário Chicó, 1951.
Fonte: FMS, FMAC, Pt. 07161.002.076



Fig. 3 – Fotografia tirada no decurso das obras de restauro da Igreja da Madre de Deus de São Tomé nos anos 1960. Fonte: TT/LB/Cx. 96/Pt. 631/Doc. 3



Fig. 4 – Fachada da Igreja de Santa Catarina em Velha Goa antes dos restauros do Estado Novo, c. 1925. Fonte: *Postais Antigos do Estado da Índia*, 1998



Fig. 5 – Frontaria da Fortaleza de São Sebastião do Egito em Angola, c. 1964. Fonte: *Boletim do Instituto de Angola*, n.º 18, 1964

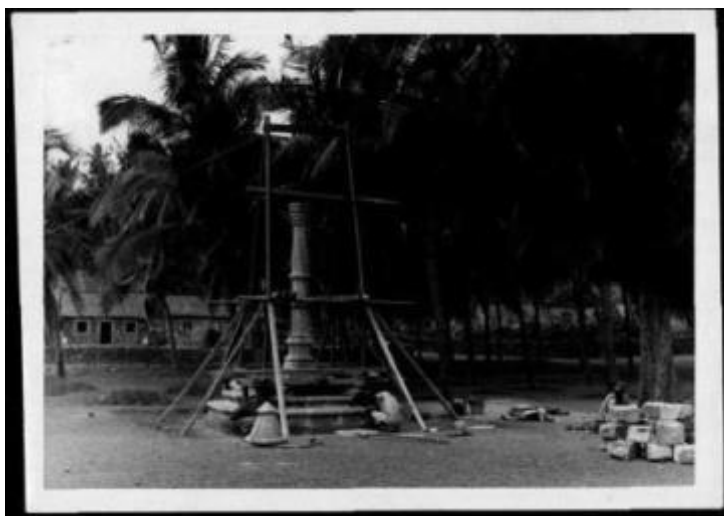


Fig. 6 – Processo de montagem do pelourinho da Ribeira Grande de Santiago em Cabo Verde após o restauro na Metrópole, 1970. Fonte: TT/LB/PT639/Doc. 90



Fig. 1 – Perspectiva da Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição de Lourenço Marques – Estudo para a reconstituição do monumento em 1945. Fonte: *Moçambique – Documentário Trimestral* n.º 43, 1945

BIBLIOGRAFIA

BENAVENTE, Luís. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Fundo Luís Benavente, Caixa 118, Pasta 805, Documento 2.

Boletim Oficial de Angola, Decreto n.º 161, 24 de Maio de 1922: 137-138.

Boletim Oficial do Governo do Estado da Índia, Portaria n.º 491, I Série, n.º 76, 18 de Julho de 1895:628.

Boletim Oficial de Moçambique, Diploma n.º 825, 20 de Fevereiro de 1943: 59 e 161.

Boletim Oficial da Província de Cabo Verde, n.º 14, Série I, 8 de Abril de 1922: 94-95.

Diário do Governo, Decreto n.º 41787, I Série, n.º 172, 7 de Agosto de 1958: 756-761.

Diário do Governo, Decreto n.º 41169, I Série, n.º 149, 29 de Junho de 1957: 671-686.

Diário do Governo, Decreto n.º 26180, I Série, n.º 5, 7 de Janeiro de 1936: 9-36.

FERRO, António. *Entrevistas a Salazar*. Lisboa: Parceria AM Pereira, 2007.

GALVÃO, Henrique. *Álbum Comemorativo da 1.ª Exposição Colonial Portuguesa*. Porto: Litografia Nacional, 1934.

MARIZ, V. “O caso pioneiro de São Tomé e Príncipe no panorama da salvaguarda dos monumentos portugueses ultramarinos durante o Estado Novo.” Colóquio internacional *São Tomé e Príncipe numa perspectiva interdisciplinar, diacrónica e sincrónica*, Lisboa, Centro de Estudos Africanos do ISCTE-IUL e Instituto de Investigação Científica Tropical, 2012 (no prelo).

—. “A JMGIC e a investigação do património arquitectónico português ultramarino: o caso da viagem de Mário Chicó à Índia Portuguesa.” Colóquio internacional *Ciência nos Trópicos: olhares sobre o passado, perspectivas de futuro*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 2012 (no prelo).

MATIAS, Maria Fernanda. *A Fundação Calouste Gulbenkian e o património histórico português no estrangeiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep. “A nova África”, in *Guerra Colonial*, Lisboa, Editorial Notícias, 2005: 53-54

TELO, António José. “A mudança – 1959”, in *Guerra Colonial*, Lisboa, Editorial Notícias, 2005: 32-33.

VILAR, Emílio Rui. Apres., *Património de origem portuguesa no mundo: arquitectura e urbanismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010-11.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 2 – ARTE CONTEMPORÂNEA EM CONTEXTO. ARTE PÚBLICA, NATUREZA E CIDADE***Monumentos coloniais em tempos pós-coloniais. A estatuária de Lourenço Marques*****Gerbert Verheij**

CR-Polis, Universitat de Barcelona, Espanha

1. Introdução

Em 1976, pouco depois das várias independências das antigas províncias ultramarinas portuguesas, o cineasta e escritor António Lopes Ribeiro publicou, na revista *Resistência*, um poema com o título “Requiem nos cais de Lisboa”. Esta elegia para o recém-desmoronado Império cristaliza-se em duas imagens: as caixas com os bens dos retornados que então enchiam os cais de Lisboa – o “Império encaixotado”, como lhe chama Lopes Ribeiro – e a queda das estátuas:

Onde estão, que descaminho
Levaram (sabe-se lá!)
A estátua de Mouzinho
E de Correia de Sã?

As duas estátuas referidas são as de Mouzinho de Albuquerque e de Salvador Correia de Sã, retiradas, nesse ano de 1975, dos seus lugares de destaque em praças das cidades de Lourenço Marques, actual Maputo, e Luanda, respectivamente. A estátua de Mouzinho, tal como os dois relevos do plinto do monumento inaugurado em 1940, estão hoje na Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição em Maputo; a de Correia de Sã, inaugurada na década de 1880, encontra-se actualmente na Fortaleza de São Miguel em Luanda. A interrogação do trecho citado é, no entanto, retórica: as estátuas, derrubadas e removidas, funcionam dentro da lógica da metonímia: para Lopes Ribeiro, os “descaminhos” das estátuas substituem o descaminho do desmoronado Ultramar português. Esta opção pela retórica das estátuas caídas tem algo de evidente: remete para um imaginário comum para ilustração de fins de regimes e impérios, que, apesar de poder parecer arcaico, está longe de esgotado, como mostraram as imagens da estátua derrubada de Saddam Hussein que em 2003 correram mundo.

Estando o tema do destino das estátuas portuguesas no antigo Ultramar praticamente ausente da historiografia artística portuguesa¹, a pergunta de Lopes Ribeiro sobre o destino das estátuas e a tão forte carga retórica à volta da estátua caída podem servir de introdução à interrogação que pretendo

¹ Em relação ao “iconoclasmo” no antigo Ultramar português, uma das poucas referências é Dario Gamboni, *The destruction of art: Iconoclasm and vandalism since the French Revolution* (London: Reaktion Books, 1997), 109, onde o autor se debruça principalmente sobre Macau. Mesmo casos mediáticos de destruição ou remoção de estátuas estado-novistas em Portugal, como as de Salazar no Palácio da Foz em Lisboa e em Santa Comba Dão, têm suscitado menos atenção do que seria de esperar. O tratamento mais exaustivo destes casos, numa perspectiva histórica da produção e recepção das imagens de Salazar, é de João Medina, *Salazar, Hitler e Franco* (Lisboa: Horizonte, 2000), 195ss. Mais especificamente dentro da História da Arte referem-se as abordagens de José Guilherme Abreu, “Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948–1998): Estudo transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética” (dissertação de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2006), 583–588 e 646–649, e Helena Elias e Inês Marques, “As últimas encomendas de arte pública do Estado Novo (1965–1985),” *on the w@terfront* 23 (2012).

seguir aqui: a das leituras e significados das estátuas caídas (e em queda) em Maputo durante e após a independência de Moçambique em 1975. Particularmente, tentarei problematizar o “fim” das estátuas que está implícito na pergunta de Lopes Ribeiro, discutindo a sua sobrevivência além da simbólica morte teatralizada no ritual do apeamento.

2. A queda das estátuas

O tema da remoção ou destruição de obras escultóricas no espaço público insere-se no tema maior do “iconoclasmo” ou, em termos menos carregados, destruição e “mau uso” das obras de arte. Contra uma visão que reduz este tipo de actos a mero vandalismo exterior às problemáticas abordadas pela História da Arte, remetendo-os, quando muito, para as notas de rodapé da disciplina, Dario Gamboni defende, em *The destruction of art* (1997), que os atentados às imagens são mais bem entendidos como *desvios* de uma *norma* de utilização. Desta perspectiva, tais actos não são desprovidos de sentido, mas implicam leituras e valorizações diferentes, isto é, uma forma entre outras de recepção estética. A queda das estátuas e os novos usos a que podem ser sujeitas são, então, problemáticas que não só dizem respeito ao domínio da arte indirectamente – na medida em que colocam questões patrimoniais ou de preservação – mas incidem nos próprios modos de exposição e recepção da obra.

Por outro lado, a estátua caída, quando reenquadrada por um dispositivo expositivo, aproxima-se à ruína enquanto categoria patrimonial. Como tal, ela pode ser pensada contra o fundo da reconceptualização do conceito de monumento iniciada no início do século passado por Alois Riegl², e cuja pertinência tem sido apontada por autores como Françoise Choay³. Como se sabe, o primeiro autor contrapunha os monumentos “intencionais” a uma nova (“moderna”) categoria de monumentos, que caracterizou como “não intencionais”, a que a ruína pode servir como modelo.

Na sua concepção tradicional, o monumento apela à imortalidade, ao presente perpétuo, fundando a autoridade deste apelo na imagem imóvel que apresenta. É elemento fundador do que Henri Lefebvre chamou um *espaço de representação*, um espaço onde dada comunidade ergue (ou onde lhe são erguidos) símbolos, imagens, memórias nos quais se revê (ou é impelido a rever-se); onde se lhe faz uma representação com que, no entanto, não coincide⁴. O monumento como “espelho colectivo”, imagem ou alegoria da comunidade, que corresponde, como veremos, às intenções (ou pelo menos aos sonhos) do Estado Novo. Este conceito do monumento foi-se modificando, seguindo argumentos de Riegl e Choay, pela crescente importância do “valor de antiguidade” ou patrimonial⁵. Noção que remete para a manifestação involuntária na obra da passagem do tempo, da entropia; que implica, num contexto em que a ideia de comunidade é muito mais difícil de definir, uma distância, uma diferença, em vez de uma representação ou identidade; e a que se associam modos diferentes de exposição e leitura, nem sempre intencionais.

Os usos e representações em torno das estátuas que a seguir abordarei parecem apontar para uma tal manifestação involuntária da própria historicidade na obra. Após a independência, várias das estátuas portuguesas, apesar de despidas do seu enquadramento monumental e funcionalidades iniciais, continuam presentes enquanto elementos significativos no espaço urbano – sobrevivências, ou segundas vidas (um *Nachleben* warburgiana, quase se poderia dizer), fora dos caminhos interpretativos previstos, que parecem implicar essa ideia de ruína ou vestígio.

² *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung* (1903). Utilizou-se a tradução espanhola, *El culto moderno a los monumentos: Caracteres y origen* (Madrid: A. Machado Libros, 2008).

³ Françoise Choay, *A alegoria do património* (Lisboa: Edições 70, 1999).

⁴ Henri Lefebvre, *The production of space* (Oxford: Blackwell Publishing, 1991), 33–39 e 220–228.

⁵ Veja-se Antoni Remesar, “Para una Teoría del Arte Público: Proyectos y Lenguajes Escultóricos” (Barcelona, 1997), para uma defesa da pertinência de uma abordagem “patrimonial” à arte em espaço público.

3. A estatuária estado-novista em Moçambique e a sua sorte após 1975

Houve, sob o Estado Novo, uma larga produção de escultura pública para as antigas colónias, ainda pouco estudada⁶. Esta produção resultava de encomendas directas ou concursos promovidos quer por instâncias locais – as Câmaras Municipais ou Governos Coloniais (em Lourenço Marques é o caso do Monumento a Mouzinho de Albuquerque) – quer pelo Estado central, sobretudo após a criação do Gabinete de Urbanização Colonial/do Ultramar em 1944⁷. A execução cabia, com muito esporádicas excepções, a escultores metropolitanos. Em casos mais raros foram promovidos fora dos aparelhos administrativos: exemplos são os Padrões da Guerra, implantados em Lourenço Marques e Luanda pela Comissão dos Padrões da Grande Guerra.

Estas obras tinham uma vocação antes de mais política: afirmavam na paisagem, urbana e não só, signos da Nação, da “História” e das suas máscaras – os heróis, os grandes “feitos”. Neste sentido, a própria noção de *monumentalidade* podia associar-se a uma ideia de *civilização* ocidental que se opunha a outras culturas. No entanto, entender as obras como simples imagens de propaganda seria redutor. A sua leitura aparentemente transparente como mensagem política sustentava-se em rituais e discursos. O monumento respondia, neste contexto, a funções tão diversas como a de construir uma “memória colectiva”, criar espaços apropriados para o culto político e encenar uma ordem social. O monumento ou a estátua era assim enquadrado por um complexo jogo de valores políticos, sociais e estéticos – um processo transversal à vigência do Estado Novo⁸ (Fig. 1).

Ainda antes da independência formal, a 25 de Junho de 1975, o governo de transição moçambicano inicia a remoção dos monumentos coloniais dos espaços públicos⁹. O carácter simbólico destas remoções é, como já foi referido, quase evidente, mas no caso das antigas possessões portuguesas este simbolismo parece ter sido mais intenso pela insistência com que o Estado Novo recorreu à arte como instrumento político. Num periódico da altura, o “Império” português é explicitamente caracterizado como “[u]m mundo de estátuas e de símbolos”, onde “[c]ada inauguração, cada discurso, cada estátua era um marco de posse”¹⁰. Tratava-se, assim, também de uma apropriação e reconstrução das formas de representação colectiva, da “descolonização das mentalidades”, como então se dizia.

Uma fotografia de Ricardo Rangel (Fig. 2) capta com grande eficácia visual a queda de uma dessas estátuas – a de Mouzinho de Albuquerque, vendo-se em primeiro plano um dos baixos-relevos do plinto – como metáfora da queda do regime. Sugere também o carácter alegre desta profanação,

⁶ Para uma tentativa recente de inventariação, veja-se o segundo volume da obra *Património de origem portuguesa no mundo: Arquitetura e urbanismo* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010), coordenado por Filipe Themudo Barata e José Fernandes. Os conteúdos desta obra estão a ser disponibilizados *on-line* em <http://www.hpip.org/>. Para o caso de Moçambique, veja-se Gerbert Verheij, “Monumentalidade e espaço público em Lourenço Marques nas décadas de 1930 e 1940” (dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2011), especialmente 117–129.

⁷ Sobre o Gabinete de Urbanização Colonial, veja-se Ana Vaz Milheiro e Eduardo Costa Dias, “Arquitectura em Bissau e os Gabinetes de Urbanização colonial (1944–1974),” *arq•urb* 2 (2009): 80–114; sobre a actividade deste organismo em Moçambique pode-se consultar André Faria Ferreira, *Obras públicas em Moçambique: Inventário da produção arquitectónica executada entre 1933 e 1961* (Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2008).

⁸ Este argumento é desenvolvido ao longo de Verheij, “Monumentalidade e espaço público”.

⁹ Veja-se “Monumentos coloniais vão ficar em museu,” *Notícias de Moçambique* 24 (24 de Maio de 1975), 19, onde é reproduzido o decreto do governo relativo à remoção das estátuas coloniais.

¹⁰ Esta e seguintes citações de “Colonialismo: Um mundo de estátuas e de símbolos,” *Notícias de Moçambique* 24 (24 de Maio de 1975), 1–3. A questão das estátuas inseria-se num debate mais alargado sobre a re-semantização urbana. Para isso, veja-se também os números 4 (21 de Dezembro de 1974), 10 (8 de Fevereiro de 1975) e 12 (22 de Fevereiro de 1975).

que implicava a eliminação da distância que antes dava à estátua a sua plausibilidade como imagem de um regime.

Dentro da referida lógica de descolonização, o governo de transição previu a recolha das estátuas desmanteladas em museus, como futuros “elementos de estudo da história da ocupação colonial”. Há vários destes repositórios de estatuária colonial, que atestam de políticas semelhantes nas outras novas nações lusófonas: o Forte do Cachéu em Guiné, a Fortaleza de São Sebastião em São Tomé e Príncipe, e a Fortaleza de São Miguel, em Luanda. Em Maputo, parte da estatuária portuguesa encontra-se hoje no recinto do Museu de História Militar, situado na Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição¹¹. Houve, no entanto, outros destinos para as estátuas derrubadas, que passarei brevemente em revista.

4. Destinos da estatuária portuguesa em Maputo

Em primeiro lugar, há obras desaparecidas, como os padrões comemorativos espalhados pela cidade ou a estátua em bronze que estava à frente do plinto do Monumento a Mouzinho, representando uma figura feminina que guia pela mão uma criança “indígena”. Outras estátuas da cidade ficaram em depósito fora da vista pública. Algumas destas encontram-se em estado semidestruído, como uma das estátuas que Simões de Almeida (sobrinho) esculpiu entre 1948 e 1951 para a fachada da Câmara Municipal de Lourenço Marques, hoje no jardim do Museu de Arte de Maputo¹². Outras estão relativamente bem preservadas. Um exemplo é a pouco conhecida réplica da estátua de Salazar, da autoria de Francisco Franco, que figura o ditador como doutor de Coimbra (Fig. 3), de história atribulada. Uma primeira reprodução em pedra foi colocada no recinto do liceu homónimo, inaugurado em 1952. Por volta de 1963 foi destruído com explosivos por um grupo de oposição ao regime¹³. No ano seguinte foi reposta uma nova versão em bronze, que se encontra actualmente na Biblioteca Nacional de Moçambique – onde (por enquanto) dorme o “sono do bronze na morte obscura das estátuas inúteis”.

Algumas das estátuas retiradas ou destruídas foram substituídas. Isto foi um propósito já apresentado pelo governo de transição mas só realizado a partir dos anos 1990, com a inauguração de uma estátua de Samora Machel em frente ao Jardim Tunduru, onde antes estava um padrão comemorativo da visita presidencial de Carmona, em 1939. Em 2011, por ocasião do 25.º aniversário do acidente de viação que matou Samora Machel, foi inaugurada uma versão quase idêntica, mas de escala maior, da mesma estátua na Praça da Independência de Maputo, no antigo local do monumento a Mouzinho, em frente da Câmara Municipal¹⁴.

¹¹ A estátua equestre de Mouzinho de Albuquerque e os dois relevos laterais do plinto (Simões de Almeida e Leopoldo de Almeida), nada se sabendo da alegoria feminina que estava à frente do plinto; a estátua de António Enes de 1910 (Teixeira Lopes); e um busto, provavelmente um retrato de Álvaro de Castro de Costa Mota sobrinho, colocado em 1949 no Museu Álvaro de Castro. A mesma sorte teve a estátua de Neutel de Abreu (Euclides Vaz), inaugurada em 1956 em Nampula, hoje no museu da cidade.

¹² Veja-se imagens em delagoabayworld.wordpress.com/category/coisas/estatuas-da-camara-municipal-lm/. Nesta obra o “indígena” é, à semelhança da desaparecida figura alegórica do Monumento a Mouzinho, figurada de forma particularmente paternalista, o que poderá explicar este tratamento. No entanto, também é de notar que a figura é de pedra, material mais frágil do que o bronze. Uma estátua de Vasco da Gama em Inhambane, também em pedra, mostra, no entanto, já sinais claros de vandalismo intencional (veja-se imagens em myafricanices.blogspot.pt/2006/04/inhambane-moambique.html).

¹³ Veja-se o testemunho do poeta Rui Nogar em Patrick Chabal, *Vozes moçambicanas: Literatura e Nacionalidade* (Lisboa: Vega, 1994), 160–182. A estrofe citada de seguida é do seu poema “Aeroporto”.

¹⁴ Apesar de seguirem cânones próximos ao realismo socialista (e consta que foram encomendadas na Coreia do Norte), é curioso notar nestas obras uma certa continuidade com os modelos estado-novistas ao nível da temática heróica, de figuração e pose, e dos próprios lugares.

Outras estátuas, pelo contrário, mantiveram-se no seu lugar. É o caso do Padrão de Guerra, obra comemorativa da intervenção portuguesa em Moçambique durante a Primeira Guerra Mundial, inaugurada em 1935, da autoria do escultor Ruy Gameiro e do arquitecto Veloso Reis Camelo. A preservação pode dever-se a razões práticas: ao contrário das estátuas de bronze, esta é uma estrutura com mais de 14 metros de altura em pedra maciça, que não poderia ter sido removida sem danos irreversíveis. Isto não impediu, contudo, a destruição de um padrão semelhante em Luanda (por Manuel Mendes e Henrique Moreira).

Mas é também de notar que o Padrão em Maputo (ao contrário do que acontecia no Padrão em Luanda) é das poucas obras de escultura pública erguida em Moçambique durante o regime do Estado Novo que figura a população sem paternalismos: nos relevos, soldados moçambicanos erguem a figura da pátria em pé de igualdade com soldados metropolitanos. E é possível que hoje a pesada retórica nacionalista da figura da pátria já não seja legível como tal. Neste sentido, cita-se uma interpretação frequentemente reproduzida em guias turísticos. Esta diz que a figura feminina homenageia uma mulher que salvou a cidade, matando uma perigosa serpente num pote de água a ferver; interpretação que toma um fragmento de padrão segurado pela pátria por pote e que se apoia na presença de uma serpente à direita da figura.

Estes processos de alteração semântica podem ser intencionais: em Bissau, o Monumento ao Esforço da Raça foi rededicado aos Heróis da Independência, depois de retiradas as inscrições originais e colocada uma estrela de cinco pontas no topo. Também podem levar a reposições. Na ilha de Moçambique, as estátuas de Vasco da Gama e de Camões foram primeiro removidas como símbolos da ocupação colonial, e mais tarde recolocadas por figurarem personagens historicamente ligadas à ilha.

5. A estátua de Mouzinho de Albuquerque: leituras da sua queda e sobrevivência

A queda das estátuas não se limitou, portanto, a simples apagamentos e substituições de símbolos. Alguns olhares sobre o derrube e a vida “pós-monumental” da estátua de Mouzinho demonstram como também não implicava necessariamente um fim.

Mia Couto escreveu, já nos anos 1980, um breve conto sobre a queda da estátua, com o título “A derradeira morte de Mouzinho”¹⁵. A narrativa recorda a fotografia de Ricardo Rangel (Fig. 2). O narrador conta como a queda visualizava o colapso da ordem colonial: “Quando a estátua já terminou a sua queda, por dentro daqueles olhos portugueses [dos colonos], cavalo e cavaleiro continuam a tombar, já sem arte nem aprumo [...]. Há um mundo que termina.” Desta forma, a leitura da estátua alterava-se: “pareceu provir [da estátua] um suspiro triste, como se Mouzinho nos confiasse um infinito cansaço de posar para o retrato do mito.” E, noutro lugar: “Afinal, Mouzinho é apenas um nome, um herói contrafeito. As brutalidades da dominação excedem este solitário cavaleiro. Do militar fizeram lenda e era esse artifício que mais magoava.”

No conto, a utilização política do monumento é explicitada, mas também contraposta a uma nova imagem que emerge do mito desfeito. Uma imagem que antes, em cima do pedestal, não seria plausível. Neste sentido, a nova situação no Museu de História Militar implica um claro reenquadramento da estátua (Fig. 4). Sem o pedestal, sem a escala e o lugar privilegiado do monumento, sem o aparato ritual, a estátua ingressa numa nova hierarquia expositiva, ao mesmo nível que o espectador. E agora o retrato aparece tingido de melancolia – como se o escultor tivesse

¹⁵ Mia Couto, “A derradeira morte de Mouzinho,” in *Cronicando* (Lisboa: Caminho, 1991), 161–163. As citações seguintes são daqui retiradas.

preferido representar não o herói das cargas de cavalaria e da captura do temido Gungunhana, mas antes o romântico cavaleiro, nascido, segundo o próprio, no século errado, e que cedo se suicidou¹⁶.

Mas esta melancolia de ordem biográfica não pode ser separada de outra, própria das estátuas postas de lado. Estátuas que, lê-se num livro dedicado, precisamente, às memórias de Lourenço Marques, “havam perdido a cidade” e “clamaram por Justiça, ignorantes da fragilidade da condição humana e da subjectividade da interpretação da história”¹⁷. A estátua é, assim, também um monumento à sua própria queda, memória do império perdido. Tal como a ruína, representa aquilo que já não é – é de certa forma um antimonumento, um espelho quebrado que reflecte o vazio que sobra das fantasias de dominação.

No entanto, as leituras do monumento não se limitam necessariamente a tais alegorias de um passado perdido e irrecuperável. De facto, na Fortaleza de Maputo, estas memórias convivem com a valorização patrimonial, turística e cultural. Uma imagem do fotógrafo moçambicano José Cabral aponta, também, para a possibilidade de leituras menos melancólicas¹⁸. A imagem (Fig. 5) retrata o filho do fotógrafo a subir um dos relevos do Monumento a Mouzinho. A persistência e o peso do passado colonial aparecem, na figura da criança, com uma quase íntima proximidade ao presente e ao futuro. Parece que a fotografia nos diz que não é possível despachar a história para o museu, mas que a história, marcando o presente, não o determina, deixando em aberto o futuro. Remete assim para a ambígua esperança do narrador do conto de Mia Couto de que, após a necessária morte simbólica da estátua, o povo moçambicano seria finalmente capaz de construir, a partir das ruínas do passado, o seu próprio futuro, “sem ninguém [lhes] dizer o que fazer”.

A imagem de José Cabral ilustra como a estátua de Mouzinho pode continuar a desempenhar um papel na visualização não só do passado, mas também do presente. Os caminhos das estátuas portuguesas – poder-se-ia responder por fim a António Lopes Ribeiro – não se esgotaram na queda, mas antes abriram-se a novos contextos, olhares e interrogações.

¹⁶ Para uma visão histórica (e não mistificada) de Mouzinho de Albuquerque veja-se Aniceto Afonso, “Mouzinho de Albuquerque, o herói dos heróis,” in *História de Portugal* (Lisboa: Ediclube, 1993), IX: 255–262.

¹⁷ José Alves Pereira, prefácio a *Memórias de Lourenço Marques: Uma visão do passado da cidade de Maputo*, de João Loureiro (Lisboa: Maisimagem, 2004), 2.ª ed., 7.

¹⁸ Este fotógrafo está também por laços biográficos ligado à estátua de Mouzinho: é o neto do governador-geral homónimo que em 1935 disponibilizara uma verba avultada no orçamento da Colónia para completar o fundo necessário para a realização do monumento.

GLORIFICAÇÃO DE MOUSINHO DE ALBUQUERQUE



Fig. 1 – Composição fotográfica da inauguração do Monumento a Mouzinho de Albuquerque, 1940. Fonte: *Moçambique, Documentário Trimestral* 24 (1940)



Fig. 2 – (Não disponível) Ricardo Rangel, “O outro destino dos heróis, 1975”. Fonte: *Ricardo Rangel, photographe du Mozambique* (Maputo: Centre Culturel Franco-Mozambicain, 1994)

Fig. 3 – Estátua de Salazar, Biblioteca Nacional de Moçambique, Maputo, 2011. Fonte: Paulo Pires Teixeira / Delagoa Bay



Fig. 4 – Estátua de Mouzinho de Albuquerque, Museu de História Militar, Maputo, 2010.
Fotógrafo: Diogo Alves

Fig. 5 – (não disponível) José Cabral, “Maputo, 2002”. Fonte: *Anjos urbanos* (Lisboa: P4Photography, 2009)

BIBLIOGRAFIA

ABREU, José Guilherme. “Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948–1998): Estudo transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética”, dissertação de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

AFONSO, Aniceto. “Mouzinho de Albuquerque, o herói dos heróis”, in *História de Portugal: Dos tempos pré-históricos aos nossos dias. Vol. IX: A monarquia constitucional*, ed. João Medina, 255–262. Lisboa: Ediclube, 1993.

BARATA, Filipe Themudo, e José Fernandes, coordenação. *Património de origem portuguesa no mundo: Arquitetura e urbanismo. Vol. 2: África, Mar Vermelho, Golfo Pérsico*. Dirigido por José Mattoso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

CABRAL, José. *Anjos urbanos*. Lisboa: P4 Photography, 2009.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: Literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do património*. Tradução de Teresa Castro. Lisboa: Edições 70, 1999.

COUTO, Mia. “A derradeira morte de Mouzinho”, in *Cronicando*, 161–163. Lisboa: Caminho, 1991.

ELIAS, Helena, e Inês Marques. “As últimas encomendas de arte pública do Estado Novo (1965–1985).” *on the w@terfront* 23, 2012.

<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/254755>.

FARIA FERREIRA, André. *Obras públicas em Moçambique: Inventário da produção arquitectónica executada entre 1933 e 1961*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2008.

GAMBONI, Dario. *The destruction of art: Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books, 1997.

LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Translation by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing, 1991.

MEDINA, João. *Salazar, Hitler e Franco*. Lisboa: Horizonte, 2000.

MILHEIRO, Ana Vaz, e Eduardo Costa Dias. “Arquitetura em Bissau e os Gabinetes de Urbanização colonial (1944–1974)”, in *arq•urb* 2, 2009: 80–114.

http://www.usjt.br/arq.urb/numero_02/artigo_ana.pdf.

PEREIRA, José Alves. Prefácio a *Memórias de Lourenço Marques: Uma visão do passado da Cidade de Maputo*, de João Loureiro, 7. Lisboa: Maisimagem, 2004. 2.ª edição.

RANGEL, Ricardo. *Ricardo Rangel, photographe du Mozambique*. Maputo: Centre Culturel Franco-Mozambicain, 1994.

REMESAR, Antoni. “Para una Teoría del Arte Público: Proyectos y Lenguajes Escultóricos.” Memoria para el concurso de catedra, não publicado, Barcelona, 1997, disponível em http://www.academia.edu/453848/Hacia_una_teoría_del_Arte_Público

RIBEIRO, José Lopes. “Requiem nos cais de Lisboa”, in *Resistência* 128, 15 de Junho de 1976: 6.

RIEGL, Aloïs. *El culto moderno a los monumentos: Caracteres y origen*. Traducción de Ana Pérez López. Madrid: A. Machados Libros, 2008, 3.ª edición.

VERHEIJ, Gerbert. “Monumentalidade e espaço público em Lourenço Marques nas décadas de 1930 e 1940”, dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 2 – ARTE CONTEMPORÂNEA EM CONTEXTO. ARTE PÚBLICA, NATUREZA E CIDADE*Os sistemas de encomenda de Arte Pública do Estado Novo e a configuração de espaços de representação na cidade de Lisboa: o exemplo da zona marginal de Belém***Helena Elias**

Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa

Inês Marques

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa

1. Introdução

O Estado Novo seguiu a tradição oitocentista da comemoração nos espaços públicos, através do culto aos grandes homens da nação, práticas de ritualização e sacralizações modernas dos estados-nação, aplicadas e intensificadas durante a segunda metade do século XIX. No entanto, os heróis da nação sustentavam agora outras representações da sociedade e outra visão da história nacional. Enquanto era apresentada a estátua de Gonçalo Zarco (1928), havia quem clamasse por uma “Arte Pública Nacional”, que contrariasse o regime de encomendas vigente durante a 1.ª República. O Estado Novo procurou, em certa medida, responder a este apelo. Durante a *Exposição do Mundo Português* (1940), o regime mostrou as capacidades das novas realizações artísticas ao serviço do Estado. No contexto das encomendas dirigidas aos espaços públicos, a fixação do Estado como principal empregador fez criar uma série de procedimentos que regularam a relação entre os diversos organismos públicos e os artistas. Em Lisboa, o MOPC/MOP e a CML vieram a ser os organismos mais interventivos na produção e condução das encomendas.

A instauração de uma nova ordem institucional permitiu a criação de uma máquina burocrática administrativa, que controlou e uniformizou, de forma faseada, a produção de arte pública. Assim, para além do estudo das encomendas de arte pública do Estado Novo, enquanto manifestações artísticas, entendemos que a investigação pode ser complementada com a análise dos procedimentos que as condicionaram ou agilizaram. Neste sentido, caracterizaremos o panorama institucional das encomendas do MOPC/MOP e da CML e seus procedimentos, que denominaremos como sistemas de arte pública. Terminaremos o estudo com uma análise sobre as intervenções estatais na zona marginal de Belém, exemplificando a actuação plena dos sistemas de encomenda de arte pública. Veremos como é nesta zona da cidade, muito concessionada e constrangida por servidões legais, que se modelaram, a partir de 1938, dois espaços de representação do Estado Novo, fortemente dependentes das dinâmicas institucionais favoráveis ou adversas à condução das encomendas.

2. Os sistemas de encomenda de Arte Pública do Estado Novo em Lisboa

O período que decorreu entre 1933 e 1937 marcou oficialmente a transformação administrativa local do Estado Novo, com impacto no regime de encomendas destinadas aos espaços públicos da capital. A partir de 1938, ganharam protagonismo na encomenda de arte pública camarária um órgão consultivo – a Comissão Municipal de Arte e de Arqueologia (CMAA) – e duas direcções de serviço – a Direcção dos Serviços Centrais (DSC/DSCC) e a Direcção dos Serviços de Urbanização e Obras (DSUO). Nesta altura, também alguns organismos do MOPC/MOP conduziram encomendas para as Festas dos Centenários da Nacionalidade (1940). Era o caso da Direcção-Geral de Monumentos Nacionais (DGEMN), da Comissão Administrativa das Obras da Praça do Império (CAPOPI) e da Comissão de Fiscalização para o Abastecimento de Água à cidade de Lisboa (CFAAL). A Junta Nacional da Educação (JNE), criada no Ministério da Educação Nacional (1936), apreciava as encomendas provenientes do MOPC/MOP.

Entre 1938-1960, estes organismos estatais accionaram regularmente um conjunto de procedimentos sempre que dirigiam as intervenções artísticas destinadas aos espaços públicos, o que nos permitiu desenhar sistemas de arte pública para a cidade, em função dos agentes estatais intervenientes¹.

No sistema da CML identificámos duas instâncias directamente relacionadas com as encomendas. A primeira diz respeito às encomendas dos Serviços Centrais – mais tarde Serviços Centrais e Culturais (DSC/DSCC), destinadas maioritariamente aos jardins municipais. Estas encomendas, inseridas na Política do Espírito camarária², tinham o objectivo de homenagear figuras ligadas à esfera cultural e estavam inscritas no orçamento destes serviços com a designação de “estátuas para jardins”³. Posteriormente, a denominação foi alterada para “estátuas, bustos e motivos decorativos”, englobando também encomendas para jardins e pracetas de áreas recém-urbanizadas, correspondendo a um segundo momento de aquisição de arte pública (1954-1960)⁴.

A outra instância do sistema diz respeito às encomendas da DSUO, destinadas aos edifícios e outras obras municipais. Num primeiro momento (1944-1949), os trabalhos destinavam-se às construções e obras novas – parques, jardins e balneários⁵. A partir de 1954, nas contas da DSUO inscreveram-se regularmente uma série de encomendas, denotando um segundo momento de aquisições de arte pública⁶. A verba era inscrita no orçamento da DSUO só quando os projectos de construções e obras da CML a requeressem⁷, podendo tratar-se de obras em mercados, balneários, quiosques em

¹ Elias, H. (2006) “Sistemas de Arte Pública das Administrações Centrais e Locais do Estado Novo em Lisboa: sistemas de encomenda da CML em Lisboa”, Tese de doutoramento, Universidade de Barcelona.

² Elias, H.; Brito, V. (2006) *Acção Cultural e Política do Espírito em Lisboa (1944-1959)*. Cadernos do Arquivo Municipal, n.º 8, CML – AML, pp. 106-129.

³ Estas encomendas foram apelidadas de escultura de capote ou *eskultura*. Cf. França, J.-A. (1991) *A Arte em Portugal no Século XX*, Bertrand Editora, p. 283.

⁴ Ver: “2.º Momento: estátuas, bustos e motivos decorativos.” Elias (2007) *Op. cit.*, pp. 268-276.

⁵ Balneários da Serafina e Alcântara (1949) e Parque Infantil de Monsanto (1944). Ver: Elias (2006) *Ibidem*, p. 248.

⁶ A DSUO reservou uma alínea específica para o pagamento destes trabalhos, configurando um segundo momento de acção municipal. Ver: Elias (2006) *Acção Cultural e Obras Municipais: inscrição e denominação de verbas*, *ibidem*, pp. 204-207 e 241.

⁷ A inscrição regular desta verba tem origem numa medida municipal tomada na sequência de uma petição de um largo grupo de artistas e arquitectos no sentido de se salvaguardarem verbas para inclusão de motivos decorativos em edifícios de promoção municipal, abrangendo portanto habitação e equipamentos. Salvação Barreto instaurou esta prática por despacho de 20 de Março de 1954. Ver: Agarez, R. (2009) *O moderno revisitado*, Ed. CML, pp. 208-211 e Marques, Inês (2012) *Arte e Habitação em Lisboa 1945-1965: Cruzamentos*

parques e jardins – bens ao serviço do município; equipamentos escolares – bens ao serviço do Estado; arruamentos: calçadas e muros – bens do domínio público⁸. As encomendas eram descritas como painéis de cerâmica ou motivos escultóricos – baixos-relevos ou esculturas de vulto perfeito, painéis de azulejo, ou murais em cimento colorido⁹.

As encomendas da DSC/DSCC atravessavam duas etapas fundamentais, que denominámos como feitura e localização (Fig. 1). No caso da DSUO, uma vez que a localização das encomendas já estava traçada, apenas a feitura foi considerada (Fig. 2).

Os organismos do MOPC/MOP, que dirigiam as encomendas, podiam ter carácter permanente – a DGEMN (Direcção dos Serviços de Monumentos Nacionais) – ou temporário – CAPOPI/ZMB (Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império e Zona Marginal de Belém), CFAAL (Comissão Fiscalizadora do Abastecimento de Águas a Lisboa) e DNISP (Delegação para as Novas Instalações dos Serviços Públicos). A actividade do MOPC/MOP foi, num primeiro momento, impulsionada por Duarte Pacheco enquanto ministro das Obras Públicas e presidente da CML, com encomendas para edificações e operações urbanas associadas às comemorações dos Centenários (1940). Neste contexto, as Comissões Administrativas gozaram de dotação própria para as encomendas e a DGEMN inscreveu no orçamento uma alínea designada “monumentos a erigir”. Num segundo momento, mantendo-se a mesma viabilização de verbas, a encomenda caracterizou-se por trabalhos dirigidos a obras de edificação (DGMN/DNISP), à excepção do Padrão dos Descobrimentos, englobado na urbanização da ZMB. As etapas de feitura e localização das instâncias do MOPC/MOP eram idênticas às verificadas nas instâncias camarárias, embora neste caso a apreciação das encomendas estivesse a cargo da JNE (Fig. 3).

3. A configuração de espaços de representação do Estado Novo: a zona marginal de Belém

A realização da *Exposição do Mundo Português*¹⁰ (1940) e a deslocação da Fábrica do Gás para a zona oriental da cidade (1950) permitiram a posterior configuração de espaços públicos ministeriais e municipais em Belém¹¹. Encerrada a exposição, o recinto vago e os pavilhões foram alugados por firmas diversas como armazéns de carga, enquanto o Estado equacionava o futuro desta área. A CAPOPI, administradora dos espaços vagos, levou a cabo a conclusão de alguns trabalhos efémeros concebidos para a *Exposição* de 1940 como foi o caso dos Cavalos-marinhos da Praça do Império (1944). Entretanto, Duarte Pacheco averiguava a possibilidade de uma construção definitiva do Padrão dos Descobrimentos no mesmo local onde se erguera a construção efémera¹². O processo parou com a morte do ministro (1943). A CML concluiu também alguns trabalhos encomendados para a *Exposição*, nomeadamente os grupos escultóricos do jardim da Praça Afonso de Albuquerque (1942).

A CAPOPI elaborava também um estudo para a zona da Torre de Belém, prevendo um enquadramento monumental para o monumento nacional, após o desmantelamento do Gasómetro situado nos terrenos circundantes. Sob um cenário de evocação histórica, o projecto programava

entre desenho urbano, arquitectura e arte pública, Tese de doutoramento, Universidade de Barcelona (aguarda defesa).

⁸ Elias (2006) “Arte pública para as obras municipais da DSUO”, *op. cit.*, pp. 258-59.

⁹ Sobre a importância desta medida no âmbito da habitação e equipamentos escolares, ver Marques, Inês (2012) *Op. cit.*

¹⁰ A génese do evento está abundantemente tratada nos trabalhos de investigação de José-Augusto França e Margarida Acciaiuoli.

¹¹ Elias, Helena (2004) “A emergência de um espaço público de representação: arte pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Belém”, in: *on the w@terfront*, n.º 6, pp. 43 e134; Barcelona. www.ub.edu/escult/Water/waterf_06/W06_03.pdf.

¹² Elias (2004) *Op. cit.*

uma praça de 80 m², guarnecida com 12 estátuas, para a realização de eventos solenes. Os elementos eram pensados para conduzir o visitante a um espaço de encenação, onde era encaminhado ao lugar de memória que a praça constituiria. No entanto, em 1944, Salazar¹³ ordenou que se reservasse o projecto para estudo futuro¹⁴ e mandou seguir a encomenda das 12 estátuas¹⁵. Mais tarde, as estátuas destinadas ao arranjo da Torre de Belém foram expostas na exposição *15 Anos de Obras Públicas* (1948)¹⁶.

Com o despacho de Salazar, a localização das estátuas ficou comprometida. A CML propôs, também sem resultados, um estudo de Faria da Costa com outra disposição para as estátuas na área do monumento. Em 1952, o projecto da CAPOPI voltou a ser apreciado pelo MOP. Mas segundo a DGEMN e a JNE, o projecto não privilegiava o monumento e nem respeitava a sua zona de protecção. As estátuas foram então sugeridas para a fachada do Palácio de Ultramar, projectado para a Praça do Império. Entretanto, como este projecto demorava a ser aprovado, as estátuas foram armazenadas¹⁷. Em 1967, a CML, ainda fez um “estudo de impacto ambiental”, simulando a colocação das estátuas ao longo da Av. da Índia. A JNE sugeriu, na altura, uma consulta posterior mais detalhada, por se tratar de uma zona de protecção de monumentos¹⁸.

A monumentalização desta área vinha sendo também discutida, por parte dos poderes públicos, no anteprojecto de urbanização da Praça do Império e ZMB, em que era admitida a possibilidade da construção do Padrão dos Descobrimentos. A ideia seguia o desejo de Duarte Pacheco e poderia ser uma solução economicamente viável para a comemoração dos quinhentos anos da morte do Infante D. Henrique. Nos esbocetos, o Arq. Cristino da Silva ensaiou várias soluções para a implantação do Padrão mas numa delas este era substituído pelo Monumento aos Heróis da Ocupação Ultramarina, projectado para a Praça do Areeiro. A hipótese foi discutida (JNE, DGEMN, CML) mas declinada. A JNE e a DGEMN não concordaram também com a instalação do Padrão frente à Praça Afonso de Albuquerque. A decisão recaiu então sobre a solução de uma localização muito próxima da escolhida para a primitiva construção (1940). O monumento foi inaugurado durante as Comemorações Henriquinas (1960). A zona ribeirinha de Belém ficou assim marcada por um elemento icónico da *Exposição do Mundo Português*.

Nos últimos anos do regime, a colocação do monumento à travessia aérea do Atlântico-Sul (1972) nos relvados da Torre de Belém motivou também a interpelação da JNE e da DGEMN à CML. Como o monumento se encontrava fora da área de protecção da Torre de Belém, localizado em terreno administrado pela CML, o assunto não foi continuado e o monumento, colocado.

¹³ Salazar actuou sobre os destinos de algumas encomendas (Padrão dos Descobrimentos, Duarte Pacheco, Nuno Álvares Pereira ou III concurso do Monumento ao Infante D. Henrique).

¹⁴ Elias (2004) *Op. cit.*

¹⁵ Elias (2004) *Ibidem*.

¹⁶ Elias, (2004) *Ibidem, idem*. Sobre a exibição de estátuas sem critério neste certame, J.G. Abreu refere: “Como segundo grande evento celebrativo do próprio regime (depois da Exposição do Mundo Português – o drama) a exposição, agora a tragédia, consumava, mostrava ‘um cenáculo de estátuas’ e a falta de propósito da escultura ali apresentada, evidenciando a progressiva erosão do Estado Novo e o fim de época da política de espírito.” Ver: Abreu, J.G. (2006) “Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1940-1998): Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética”, Dissertação de doutoramento, FCSH-UNL, Segunda Parte – Estudo Histórico, Capítulo V – “15 Anos de Obras Públicas: Um Cenáculo de Estátuas”, pp. 149-154.

¹⁷ Elias (2006) *Op. cit.*, p. 404.

¹⁸ Elias (2006) *Ibidem*, p. 405.

4. Considerações finais

Ao longo do Estado Novo, a feitura e localização de elementos de arte pública foi gerida a vários ritmos institucionais, com ênfase na actividade consultiva dos órgãos ministeriais e municipais competentes. Os sistemas de arte pública estavam estruturados para aprovar ou rejeitar a feitura e localização de propostas, impactando na concretização de alguns trabalhos nos espaços públicos. A análise das actividades exercidas pelos organismos intervenientes nas encomendas para a zona marginal de Belém e suas transformações urbanas associadas permite-nos perceber de que forma se configuraram estes espaços de representação municipais e estatais do Estado Novo em Lisboa. O seu exemplo ilustra o funcionamento das etapas decisórias dos sistemas de arte pública e pode ser extensível a outras propostas realizadas, ou não, na capital. Este caso põe igualmente em destaque o papel das instituições no desenvolvimento dos trabalhos, nomeadamente a importância dos órgãos consultores na agilização ou demora dos processos de gestão das encomendas e negociação dos espaços a que eram destinadas. Os eventos ocorridos até ao advento da democracia mostraram que, nesta área, o trajecto das encomendas foi condicionado por dinâmicas institucionais que alteraram o seu destino e a respectiva configuração dos espaços a que estas estavam originalmente associadas.

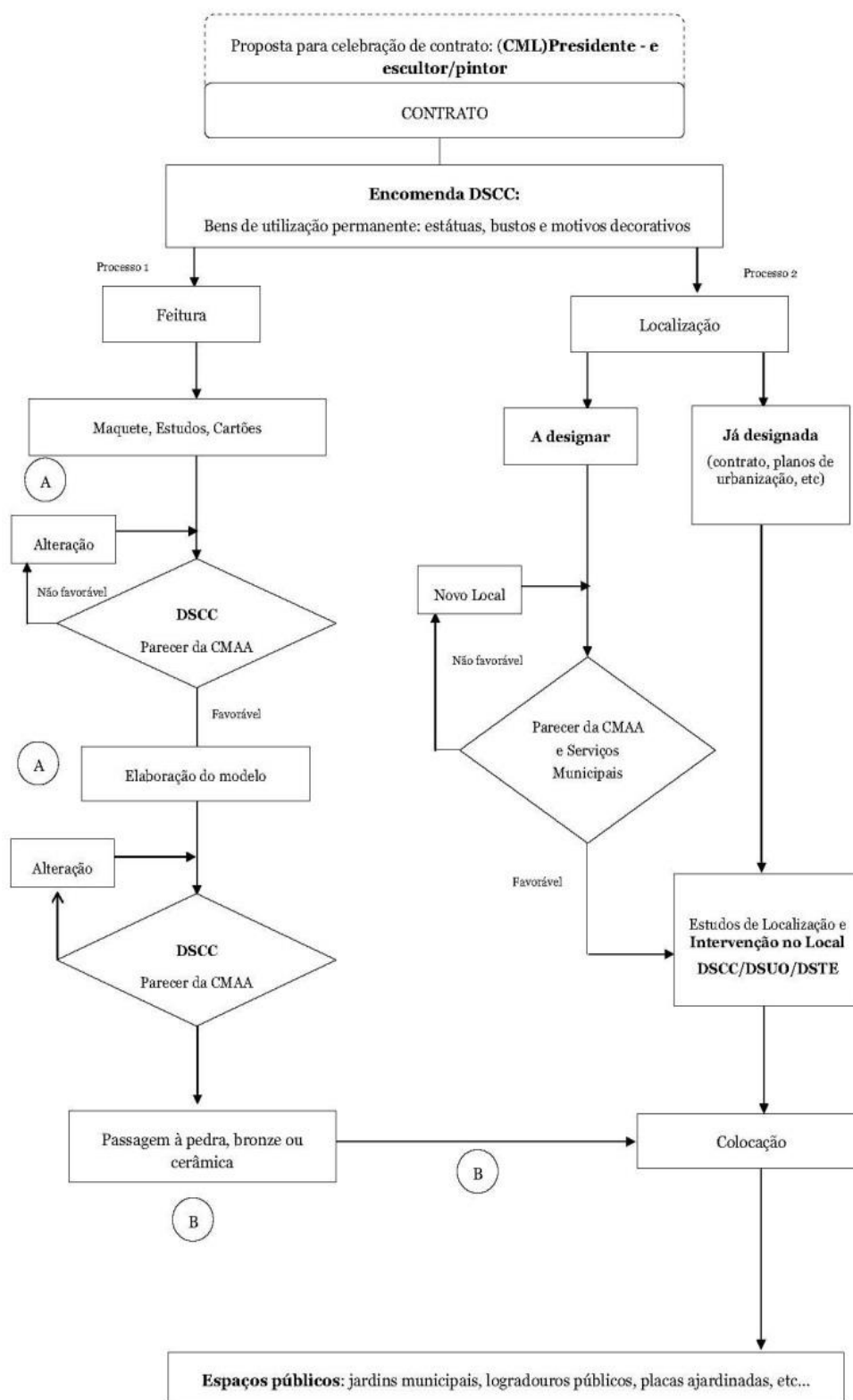


Fig. 1 – DSC/DSCC – instância do sistema da Câmara Municipal de Lisboa

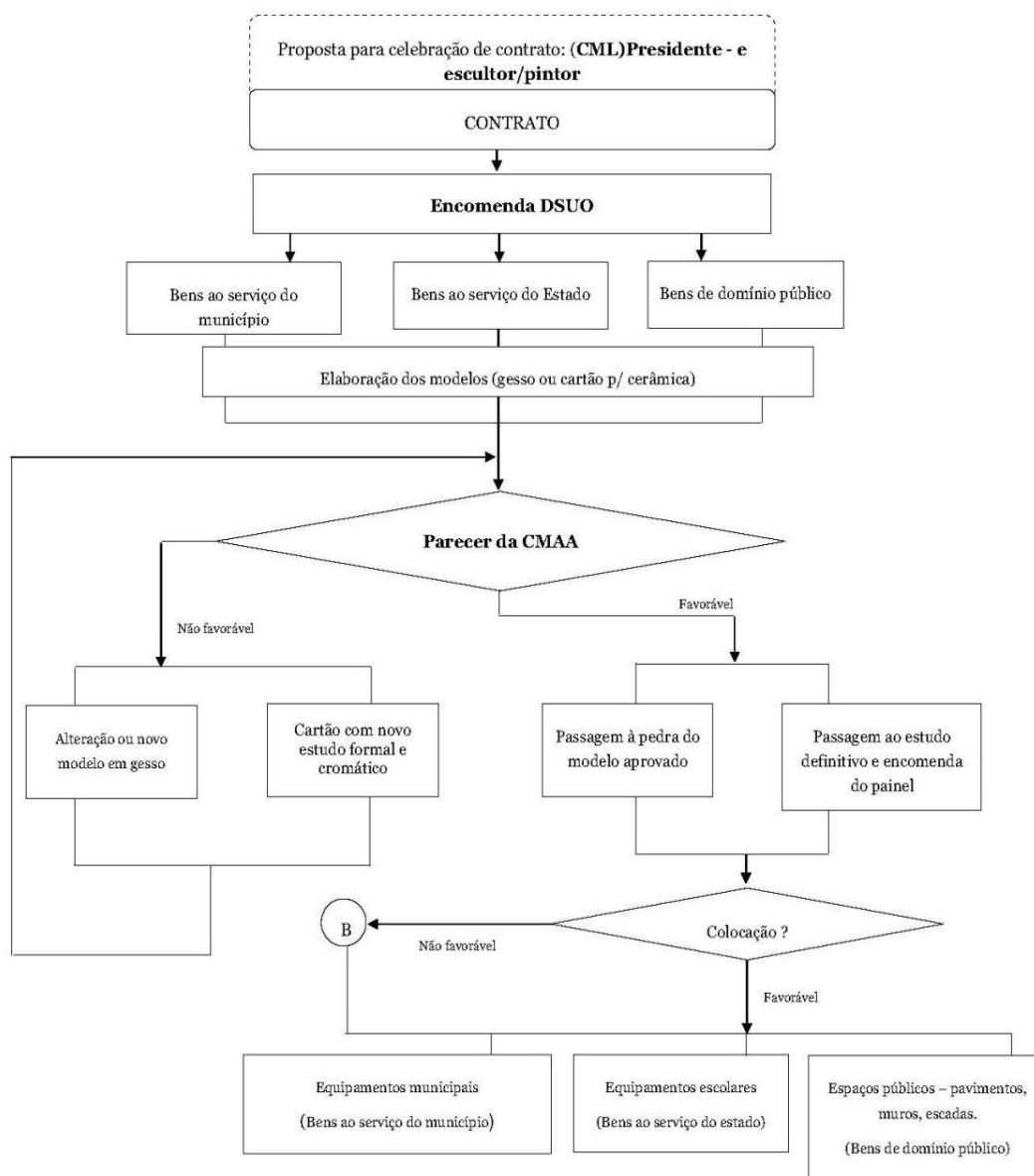


Fig. 2 – DSUO – instância do sistema da Câmara Municipal de Lisboa

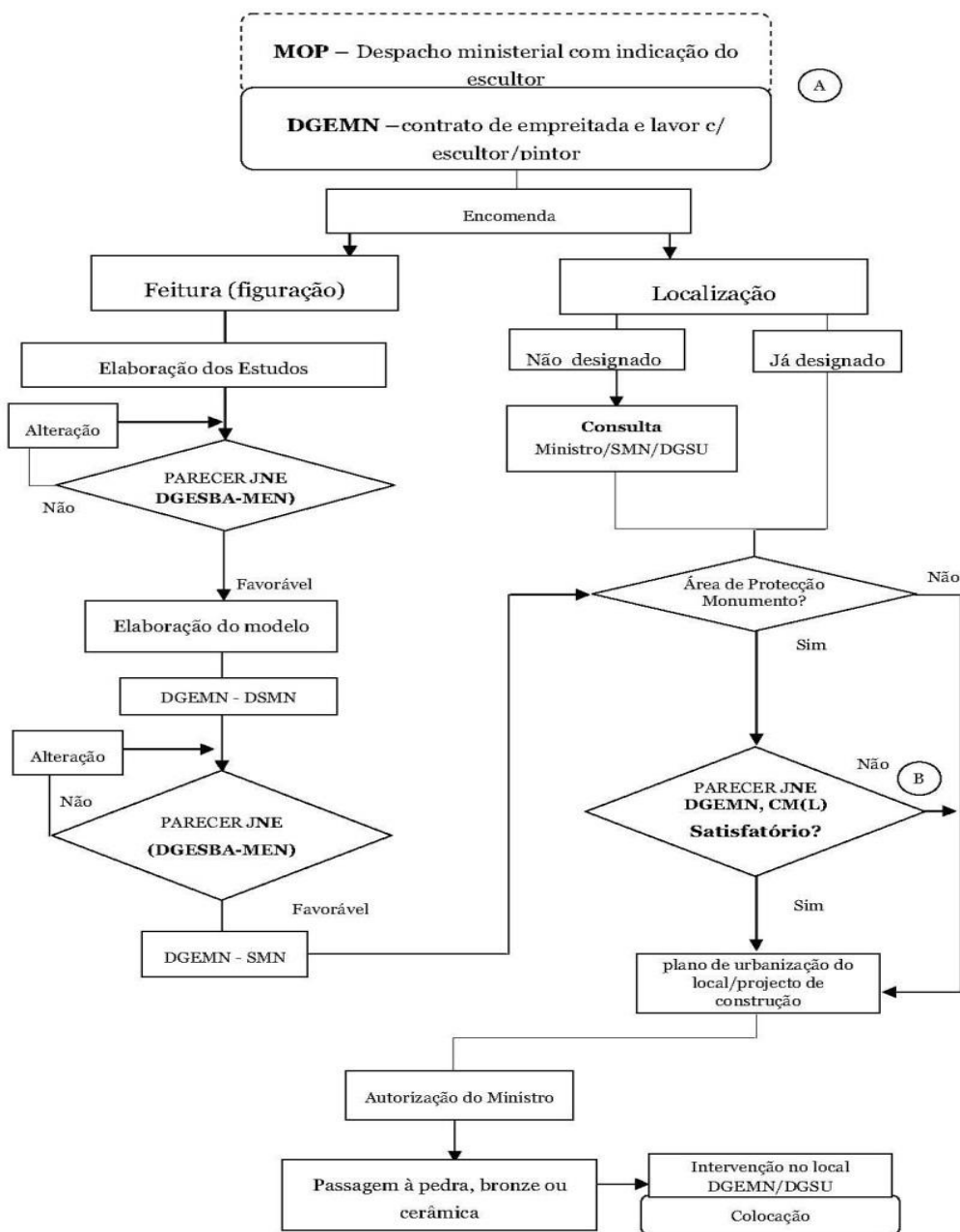


Fig. 3 – Exemplo de uma das instâncias do Sistema do MOPC/MOP (DGEMN)

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 2 – ARTE CONTEMPORÂNEA EM CONTEXTO. ARTE PÚBLICA, NATUREZA E CIDADE*A basílica da Santíssima Trindade do Santuário de Fátima: a nova paisagem artística da Cova da Iria****Marco Daniel Duarte**

Museu do Santuário de Fátima

Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX – Universidade de Coimbra

Dedicada a 12 de outubro de 2007, a basílica da Santíssima Trindade inaugurava, no Santuário de Fátima, não só um novo período artístico num lugar com noventa anos de história como também uma nova paisagem que, na continuidade da praça magistralmente traçada por Cottinelli Telmo (1897-1948) em meados do século XX, viria a alterar a fâcies da Cova da Iria, obrigando, inclusivamente, à revisão urbanística de uma cidade ainda não totalmente construída.

A passagem das suas portas, ato que mereceu da Sé Apostólica as honras de legado pontifício¹, constituiu o culminar de um longo processo iniciado em 1997 com a abertura de um concurso internacional, que dava arranque ao início da fixação de uma antiga reflexão que os documentos já fazem datar de décadas anteriores, quando, nos longínquos anos 60 de Novecentos, se começa a sentir necessidade de se construir um espaço para albergar as grandes assembleias de Fátima². A ideia de um espaço de reunião para grandes assembleias tomará nova atenção na década de 1970, quando da renovação estética operada no recinto de oração, no contexto do concurso nacional que o Santuário de Fátima nesta altura realiza para levar a cabo um “estudo geral do ambiente do Recinto de Oração”, uma “cobertura [para a Capelinha das Aparições] para 2000 pessoas”, a construção do “altar exterior do recinto”, de um “centro polivalente com um grande espaço para 4000 pessoas” e de um “Centro da Mensagem de Fátima (acolhimento, audiovisuais, exposições, etc.)”³, e, uns anos mais tarde, no quadro da construção do Centro Pastoral de Paulo VI⁴, quando se equaciona “desdobrar esse edifício em dois, a saber: Cripta do Imaculado Coração de Maria, espaço sacro que se situar[i]a no vazio do antigo Albergue de Doentes de Nossa Senhora do Carmo e ter[i]a capacidade

* Nota prévia: ao longo do estudo usaremos as seguintes formas de abreviação: ASF – Arquivo do Santuário de Fátima; GECA – Grande Espaço Coberto para Assembleias; SEAC – Serviço de Ambiente e Construções; UI – unidade de instalação.

¹ Veja-se “Peregrinação Aniversária de Outubro – Dedicção da Igreja da Santíssima Trindade. Santo Padre envia o Cardeal Bertone como Legado Pontifício,” *Voz da Fátima*, agosto 13, 2007, 1.

² O primeiro arquiteto a trabalhar a ideia foi João de Sousa Araújo (n. 1929) ao desenhar uma enorme cobertura que se apoiaria em ambos os braços da colunata do recinto. Debaiixo desta estrutura existiriam compartimentos com essa função de servir as grandes assembleias. Acerca desta solução não levada a cabo e considerada quase utópica, veja-se ASF. SEAC, 3 / 1966 / *Projecto da Cobertura da Colunata – Arq. João S. Araújo / 3.4 / Ampliação do Santuário de Fátima*; UI n.º 5196; ASF. SEAC, *Estudos da cobertura da colunata. Arq. Araújo, 5.B.4.3. 1966-1967*; UI n.º 5197.

³ Veja-se “Plano de construções para o Santuário,” *Voz da Fátima*, dezembro 13, 1976, 4.

⁴ “Construção do Centro Pastoral de Paulo VI”, texto da conferência de imprensa de apresentação do projeto, de 7 de maio de 1979, 3.

para cerca de 10 000 pessoas de pé; Centro Pastoral Paulo VI que ocupar[i]a o pólo oposto à basílica”⁵.

Avaliado à distância, percebe-se que este período fora de importante reflexão, fazendo maturar a ideia que, décadas mais tarde, leva à publicação de um programa preparado pelo Serviço de Ambiente e Construções (SEAC)⁶ para subjazer ao concurso que seria aberto em junho de 1997⁷. Preparando os pressupostos que deveriam nortear a construção de uma nova igreja, o documento traduz-se num projeto de programa para um edifício de grandes dimensões que intitula “Grande Espaço Coberto para Assembleias (GECA) e Outros Espaços”⁸. É realmente com base neste documento que o Santuário se propõe “levar por diante a construção de um Grande Espaço Coberto para Assembleias”, edificação que deveria responder às “necessidades dos peregrinos de Fátima”, e a construção “de um novo Presbitério para o Recinto de Oração”, tido como “provisório”⁹.

Embora o Santuário se tenha munido de uma equipa interdisciplinar e tenha feito questão de auscultar a comunidade que, potencialmente, viria a ser utilizadora do espaço a construir, e não obstante se ter munido de instrumentos vários para essa auscultação, inclusivamente, a opinião dos peregrinos, na abertura do concurso, efetuada “através de um convite a 20 arquitectos, para uma pré-qualificação”¹⁰, ficaram hesitações várias, das quais dá conta o órgão informativo da instituição: “quanto à localização, eram apontados dois espaços – a zona da Praça Pio XII e a zona atrás da actual Basílica”; “os elementos do SEAC não conseguiram tomar uma decisão”, preferindo “deixar a resolução desta questão para mais tarde, através da realização de um concurso de ideias entre arquitectos”¹¹.

À data da publicação desta informação já se encontravam seleccionados os arquitetos concorrentes – “Alcino Soutinho (Porto), Carrilho da Graça (Lisboa), Gonçalo Byrne (Lisboa), José Carlos Loureiro (Porto), Alexandros Tombazis (Grécia), Günter Pfeifer (Alemanha), Oscar Tusquets Blanca (Espanha), Mário Botta (Suíça), Pedro Ramirez Vasquez (México), e Vittorio Gregotti (Itália)” – e o mesmo jornal afirmava que haviam sido “presentes nove propostas dos seguintes arquitectos: Mário BOTTA, Gonçalo Sousa BYRNE, João Luís CARRILHO DA GRAÇA, Vittorio GREGOTTI, José Carlos LOUREIRO, Gonter PFEIFER, Alexandros N. TOMBAZIS, Oscar TUSQUETS BLANCA e Pedro Ramirez VAZQUEZ”. Os leitores da *Voz da Fátima* eram ainda informados de que não tinha sido “entregue a proposta prevista do Arq. Alcino SOUTINHO” e de que “todos os concorrentes corresponderam, de modo

⁵ Leia-se a carta de 4 de agosto de 1978, da lavra do reitor do santuário, Luciano Gomes Paulo Guerra, fazendo “um convite muito empenhado [...] para uma visita à respectiva exposição que estará aberta de 16 a 31 de Agosto” a fim de que o Santuário pudesse “conhecer a opinião pública acerca dos mesmos” projetos; ASF. SEAC, *SEAC / Exposição de Anteprojectos / Agosto-Setembro / 1978-Fotos / 3.B.3.4.3*.

⁶ Acerca deste serviço do Santuário de Fátima, criado em 1974, veja-se “Plano de construções para o Santuário,” 4.

⁷ A base programática subjacente a este concurso, que se publica em 1996, “beneficiou da colaboração do Secretariado Nacional de Liturgia e de um corpo de arquitectos e outros técnicos” que contribuíram para a necessária interdisciplinaridade que uma obra dos inícios do terceiro milénio teria de demonstrar: Maria Teresa Gomes Ferreira, Luciano Coelho Cristino, Marinho Antunes, Manuel Clemente, António Rego, Casimiro Rosa, Edgar Fontes, Miguel Velho da Palma, Nuno Teotónio Pereira, Sebastião Formosinho Sanches, Manuel Alzina de Menezes, Gastão da Cunha Ferreira, António Adão da Fonseca, Eduardo Oliveira Fernandes, Carlos Barradas da Silva, Vítor Pimentel, Ludwig Reiche e Instituto de Meteorologia; cf. *Grande Espaço Coberto para Assembleias (GECA) e Outros Espaços: Projecto de Programa* (Fátima: Santuário de Fátima, junho de 1996), 3-4.

⁸ *Grande Espaço Coberto para Assembleias (GECA) e Outros Espaços: Projecto de Programa*.

⁹ “Nova basílica para o ano 2003. Conhecidos os arquitectos concorrentes,” *Voz da Fátima*, outubro 13, 1997, 1. Ainda que, nesta fase preliminar, se quisesse levar por diante a construção de um novo presbitério para o recinto de oração, essa ideia será abandonada e seguirá por diante apenas a nova igreja que, à maneira de profecia, já aqui era chamada de basílica, título que só veio a auferir a partir de junho de 2012 (veja-se a edição do mesmo jornal, *Voz da Fátima*, agosto 13, 2012, 1).

¹⁰ “Nova basílica para o ano 2003. Conhecidos os arquitectos concorrentes,” 1.

¹¹ *Idem*.

geral, às exigências do Programa”¹². Destes nomes, apenas Gonçalo Byrne, Oscar Tusquets Blanca e Alexandros Tombazis¹³ foram entendidos como “autores [...] susceptíveis de melhor poderem desenvolver um trabalho futuro”¹⁴, pelo que foram convidados a explicar as suas propostas numa fase final, da qual sairia vencedor, como noticiava a 13 de janeiro de 1999¹⁵, o arquiteto grego nascido em 1939.

A decisão do júri revelou-se pouco consensual, não só no seio da comunidade de arquitetos nacionais¹⁶, como no seio de alguns membros da hierarquia católica¹⁷ e de algumas franjas da Igreja que, inclusivamente, leram no edifício características panteístas¹⁸. Pelo mesmo jornal podemos conhecer a apreciação do projeto¹⁹: transcrevendo meia dezena de “comentários de alguns dos assessores de especialidades”, o texto fazia uma breve descrição que de seguida tomamos: “Alexandros Tombazis propõe uma construção em forma circular, cuja cobertura é centralmente marcada e apoiada por duas grandes vigas paralelas. A implantação é feita na zona da Praça Pio XII, no interior de um amplo pátio rebaixado. A forma radial do interior do edifício garante uma boa visibilidade a todos os participantes entre si e centraliza as atenções no altar, o que confere unidade e coerência ao espaço.”²⁰

Embora não seja uma apreciação muito desenvolvida, parece-nos que se encontram nela as linhas fundamentais que contribuíram para a escolha do projeto: entre outros aspetos, a avaliação, quase sempre de ordem técnica, sublinhava o facto de a proposta de Tombazis revelar, de um modo muito clarividente, um sentido de igreja que se materializava numa “forma circular” e no consequente movimento de apreensão do espaço gerado pela “forma radial”, na “boa visibilidade a todos os participantes entre si”, mostrando-se materialização da assembleia reunida, mas “centraliza[ndo] as atenções no altar”²¹ que é a peça chave de cada templo construído, em primeira análise, para a reunião da Liturgia que é, segundo o credo católico, ao mesmo tempo, banquete e sacrifício.

¹² “Santuário de Fátima – concurso internacional de ideias. Localização da nova basílica será na zona da praça Pio XII?”, *Voz da Fátima*, abril 13, 1998, 1.

¹³ Os projetos podem ser avaliados através da publicação que deles se faz em *Arquitectura Ibérica. Igreja da Santíssima Trindade – Fátima. Holy Trinity Church. Iglesia de SSma Trinidad* (setembro de 2007): 20-31.

¹⁴ “Santuário de Fátima – concurso internacional de ideias. Localização da nova basílica será na zona da praça Pio XII?”, 1.

¹⁵ “Arquitecto grego venceu concurso para nova basílica de Fátima,” *Voz da Fátima*, janeiro 13, 1999, 3.

¹⁶ Poderemos abonar tal opinião através da voz do “arquitecto Sebastião Formosinho Sanches, membro do Júri” que se insurge “contra a medida [da ‘consulta popular efectuada pelo Santuário sobre a proposta vencedora’] por acentuar a divergência de opinião”, como se pode conferir em Alberto Jorge dos Santos Nogueira Estima, “Arquitectura religiosa em Portugal na época contemporânea: 1936-1996” (Dissertação de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, 682), e da bastonária da Ordem dos Arquitetos, Olga Quintanilha, que também critica o resultado do concurso (Estima, “Arquitectura religiosa em Portugal na época contemporânea: 1936-1996”, 682).

¹⁷ Também de dentro da Igreja soaram vozes discordantes: “D. Eurico Dias Nogueira, Arcebispo de Braga, D. António Monteiro, Bispo de Viseu, D. Manuel Martins, ex-Bispo de Setúbal, D. Gilberto Reis, Bispo de Setúbal, D. Januário Torgal Ferreira, secretário da Conferência Episcopal, a Juventude Operária Católica, o Centro de Reflexão Cristã [...]”, Estima, “Arquitectura religiosa em Portugal na época contemporânea: 1936-1996”, 682.

¹⁸ Produziu-se alguma literatura, sobretudo em fóruns da Internet, que comparava a nova igreja de Fátima ao monumento megalítico Stonehenge. Veja-se o seguinte documento: Andreas Maehlmann e Daniel Fringeli, “On the Way to the Unified World Religion: A New Fatima,” Streitpunkt-Fatima, consultado em julho 28, 2012, http://www.streitpunkt-fatima.de/home/pages/100-05-Der_Nebau_in_Fatima/100-05_bilder/Englisch-11.pdf.

¹⁹ “Respeito pelo espaço e pelas pessoas,” *Voz da Fátima*, janeiro 13, 1999, 3.

²⁰ *Idem*.

²¹ Destacámos, do texto anteriormente citado, as expressões que consideramos chaves justificativas da escolha do projeto de Tombazis.

Elogiava-se, assim, a “unidade e coerência ao espaço” que a sua formulação arquitetónica, conseguida através de diferentes artifícios, sobremodo lumínicos, ostentava²².

A basílica da Santíssima Trindade revela-se assim, em análise imediata, uma igreja do tempo confirmado no Concílio Vaticano II, por colocar a matéria arquitetónica como manifestadora da visão aí instituída e a sua forma foi, pelos avaliadores, entendida como demonstradora da filosofia litúrgica do tempo²³.

Também esta razão terá concorrido para que o plano apresentado por Gonçalo Byrne, que preconizava uma igreja em forma de nave, não tenha sido eleito. Elogiado, e com razão, sobretudo por se mostrar bem implantando na colina que antecede a cova do santuário, este era, no entanto, o plano de uma planta basilical. Não quer este aspeto dizer, contudo, que ele se desenquadre dos modelos arquitetónicos do seu tempo, onde existem peças de planta basilical como, por exemplo, a da igreja de Santa Maria, de Marco de Canaveses, riscada por Álvaro Siza Vieira e dedicada em 1996²⁴.

Outros motivos se encontram entre as razões que levaram à escolha do projeto de Tombazis. Segundo os “assessores de especialidades”, “o concorrente procura demonstrar, ao longo das peças apresentadas, a satisfação das exigências de construção, particularmente as exigências programáticas”. Este objetivo, segundo os mesmos avaliadores, havia sido “atingido duma forma satisfatória, quer quanto às soluções tecnológicas quer quanto à solução arquitectónica”. Uma das características mais relevadas foi, efetivamente, o desenvolvimento da “iluminação de origem natural”, “extremamente bem tratada, evidenciando um estudo integrado na própria solução arquitectónica”, pelo que, nas palavras dos membros do júri, “em condições normais diurnas, a iluminação natural será praticamente auto-suficiente”²⁵. O encómio não se referia apenas ao tratamento plástico do elemento luz, mas também à “vertente do conforto térmico e lúmnico”, pois neste campo, segundo o mesmo parecer, “o autor faz prova de usar o melhor estado da arte, estabelecendo a ligação entre os meios naturais (ventilação natural, ventilação nocturna e iluminação natural) e os meios de complemento (sistemas energéticos de climatização e de

²² Veja-se Vera Lúcia de Sousa Rita, “A Igreja da Santíssima Trindade: espaço religioso contemporâneo” (Dissertação de mestrado, Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2010).

²³ Por encontrar que “da análise conceptual do projeto da nova basílica ressalta a sua forma circular”, Alberto Estima opera, quando da análise deste espaço na sua tese doutoral, um excuro, bem conduzido, acerca desta forma simbolicamente entendida como perfeita. Vejam-se as pp. 679–681 da sua dissertação “Arquitectura religiosa em Portugal na época contemporânea: 1936-1996”. Embora o autor não acentue o aspeto de a planta se revelar um desenho conciliar, este fundamenta com bastante interesse a evolução histórica da planta circular recorrendo, nomeadamente, a Carlos Borromeu e a Francisco de Holanda. O autor utiliza também o que teoriza o historiador da arte Paulo Varela Gomes acerca da planta centrada na experiência arquitetónica do século XVII português e que pode ser lido, entre outros trabalhos seus, em *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII: A Planta Centralizada* (Porto: FAUP publicações, 2001).

²⁴ Nuno Higino, “A substância dos sonhos é a luz,” in *As Cidades de Álvaro Siza* (Porto: Figueirinhas, 2001). Pode, contudo, dizer-se que há uma relação entre as diretrizes da *Sacrosanctum Concilium* (constituição conciliar sobre a Liturgia saída em 1963) e a planta centralizada, como se vê nas experiências arquitetónicas colhidas por João Luís Marques, “Na casa do Meu Pai há muitas moradas Jo 14,2. Reflexões em torno da organização do espaço litúrgico numa Igreja em mudança. Experiências portuguesas no séc. XX” (Dissertação de doutoramento, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2004-2005). No subsídio que o Santuário editou como projeto de programa à construção, dizia-se claramente: “qualquer que seja o lugar que o fiel ocupe, ele tem de sentir a unidade da assembleia”. Não sendo uma frase que, em absoluto, se possa conotar com a planta centrada, parece-nos que ela espelha uma ideologia que expressa a importância dos convivas que celebram o banquete ao redor do altar.

²⁵ “Arquitecto grego venceu concurso para nova basílica de Fátima,” 3.

iluminação artificial) de forma a dar prioridade ao uso daqueles, tanto quanto isso for possível, antes de fazer intervir as energias comerciais”²⁶.

Já finalizada a construção, pode, com propriedade, avaliar-se a obra de arquitetura, inclusivamente, na sua capacidade de diálogo com as obras de arte nela integradas, entregues a artistas de renome internacional. Na entrada principal, os painéis superiores e a porta axial, de bronze, foram criados pelo artista plástico português Pedro Calapez (n. 1953), o tratamento a lembrar o trabalho de vitral da mesma entrada principal, de vidro, pelo canadiano Kerry Joe Kelly (n. 1945), os caracteres epigrafados nas restantes portas de bronze foram desenhados pelo português Francisco Providência (n. 1961) e a escultura que o pórtico de entrada sustenta foi encomendada a Maria Loizidou (n. 1958), escultora do Chipre. No interior da basílica, o crucifixo previsto para presidir ao espaço é da autoria de Catherine Green, artista irlandesa, e a imagem da Virgem de Fátima, no presbitério da basílica, cujo painel do fundo foi assinado pelo padre jesuíta da Eslovénia Marko Ivan Rupnik (n. 1954), saiu do escopro de Benedetto Pietrogrande (n. 1948), escultor italiano. Previu-se também um painel de azulejos na galilé dedicada aos apóstolos São Pedro e São Paulo da autoria do arquiteto português Álvaro Siza Vieira (n. 1933); a estátua do Papa João Paulo II, já no exterior da basílica, foi modelada por Czesław Dźwigaj (n. 1950), escultor polaco, e a Cruz Alta, no adro do templo, foi riscada pelo alemão Robert Schad (n. 1953).

A tónica para a escolha dos autores foi colocada, para além da qualidade comprovada e internacionalmente reconhecida dos eleitos, na diversificada origem dos artistas recrutados nos mais diversos países. O projeto de iconografia, em maturação, pelo menos, desde 2001, altura em que se constituiu um grupo para dar os primeiros passos no sentido de definir os assuntos icónicos a inscrever na nova igreja²⁷, embora não venha a seguir as propostas dele dimanadas, virá a acentuar a forte carga simbólica da forma circular que se recorta por treze vezes nas entradas dedicadas a Cristo e aos Apóstolos, aqueles que espalharam a fé pela universalidade do orbe, e acentuará, sobretudo, a temática da adoração a Deus, “topos” umbilicalmente ligado à mensagem de Fátima.

Desde a configuração da planta até à incorporação dos diferentes temas artísticos que pontuam o templo, a basílica assume-se, efetivamente, como metáfora da “tenda da adoração”, se quisermos servir-nos da linguagem veterotestamentária, consagrada ao Deus Uno e Trino²⁸. O peregrino, antes de passar a porta principal, dedicada a Cristo, é recebido por anjos que, sobrevoando a prumada das duas grandes vigas da basílica, convidam: “venite, adoremus Dominum”. A escultura de Maria Loizidou feita de rede de aço, que se projeta no espaço consoante a luminosidade do dia, é bem a voz da Igreja a fazer eco da mensagem contida na Escritura e lembrada nas visões de Fátima, e faz-se antecâmara do espaço interior destinado à reunião da assembleia adoradora estabelecida junto do altar do banquete sacrificial de Cristo, vivido, sobretudo, na celebração eucarística. Segundo a doutrina cristã, esse banquete reúne a Igreja peregrina sobre a terra, a Jerusalém terrestre, alimentada do Cordeiro Pascal. A igreja inaugurada noventa anos após as aparições é também sinal deste pensamento, porquanto nela se reúne assinalável multidão congregada numa grande praça de cidade que, para além da entrada consagrada a Cristo, tem doze portas dedicadas ao colégio apostólico, a fazer ecoar essoutra cidade de doze portas e de outros tantos fundamentos²⁹.

Este tema da cidade santa congregada em torno da adoração do Cordeiro é, com efeito, o tema máximo exposto na basílica dedicada à Trindade, desenhado de forma visual no grande “ecrã” de cor aurífera que se faz cenário da reunião. O painel de terracota dourada assume-se imagem, precisamente, dessa Jerusalém celeste adoradora do Cordeiro Pascal, figurado ao centro, num trono

²⁶ *Idem*.

²⁷ Veja-se o “Memorando do Serviço de Ambiente e Construções (Seac)” acerca do Grupo de Arte para o GECA (GRUARG).

²⁸ Veja-se Fausto Sanches Martins, “Iconografia do mistério da Santíssima Trindade” (Lição de síntese para Provas de Agregação, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005).

²⁹ Veja-se o Livro do Apocalipse 21,12, sobre as doze portas e 21,14, sobre os doze fundamentos da cidade.

sobre a porta santa que contém grafado que Cristo é o primeiro e o último, o alfa e o ómega. Do seu trono, como nas antigas representações da história da arte cristã, saem águas vivas que fazem brotar vicejante flora, ali figurada na mesma cor do ouro. Completamente ciente da tradição da arte paleocristã, Marko Ivan Rupnik, com essa tonalidade, proclama a sacralidade da multidão dos representados que, ao deixarem iluminar-se pela luz do Cordeiro, merecem agora habitar a morada celeste. Fazendo uso do relato no Livro do Apocalipse, o autor representa a multidão de pé, formada por incontáveis santos e santas de todos os séculos, inclusivamente dos séculos XX-XXI³⁰, e presidida pelo último adorador do Antigo Testamento, João Batista, e, completando o tema da “Deisis”, pela primeira adoradora do Novo Testamento, a Virgem Maria, ali desenhada segundo a iconografia de Fátima³¹.

O espaço destinado a essa grande assembleia reunida alberga, na totalidade, 8633 lugares que, conforme as circunstâncias de celebração, se poderiam fazer diminuir para 3175³², possibilidade que, uma vez mais, entronca na linha de pensamento da modernidade que prevê se jogue com os espaços de acordo com a necessidade de um específico momento.

A textura exterior do edifício, afagada na pedra de cor branca³³, apenas interrompida pelo desenho das duas enormes vigas que permitem se prescindir de qualquer apoio interior como colunas ou pilares para sustentação de uma cobertura de 125 metros de diâmetro, ajudará a suavizar o enorme volume, que se implantou na praça Pio XII e que, embora de uma forma bem integrada, fechou a enorme praça do recinto de oração que, em nosso entender, detinha, naquele ponto, comum ao urbanismo da praça barroca, uma das suas características mais relevantes. Contudo, o risco de destruir essa praça dos meados do século XX foi magistralmente calculado, porquanto as vigas fazem esse prolongamento até ao infinito, o que é típico da urbanística barroca.

Levado à conclusão o arranjo urbanístico do lugar, a nova basílica ficou a mediar o recinto de oração que termina na praça Pio XII e a área do Centro Pastoral de Paulo VI, que iniciará na futura praça João Paulo II espaços que previsivelmente acolheram as esculturas dos papas e do bispo que, provisoriamente, dali saíram³⁴ e aos quais se juntou a escultura de João Paulo II. As capelas da reconciliação do complexo desenhado por Alexandros Tombazis, tal como o plano previa, não têm expressão volumétrica, pois são totalmente subterrâneas, situadas sob a praça que antecede o adro. Também este facto de serem subterrâneas se pode entender como simbólico, tratando-se de espaços destinados ao sacramento que, segundo a doutrina católica, liberta do mal. Não haverá dúvidas de que, estando o projeto cumprido e verificando-se a planeada solução de o santuário se impor à via de tráfego automóvel que separava o santuário do centro pastoral, a basílica da Santíssima Trindade se constitui como um novo centro visual que, contudo, não rivaliza com os outros espaços do santuário, antes com eles dialoga.

³⁰ Entre estes, além dos beatos Francisco Marto (1908-1919) e Jacinta Marto (1910-1920) e da serva de Deus Lúcia de Jesus (1907-2005), encontram-se o Padre Pio (1887-1968) e a Madre Teresa de Calcutá (1910-1997).

³¹ Retomamos o que escrevemos acerca da leitura da basílica feita em chave de adoração: Marco Daniel Duarte, “Da iconografia à mediação: a arte como narrativa e como elemento da adoração” (Atas do Simpósio *Adorar Deus em espírito e verdade. Adoração como acolhimento e compromisso*, coordenação de Vítor Coutinho, Fátima, 2011), 291-321.

³² O setor 1, também chamado, na documentação inicial, de GECA 1, tem a capacidade de 3175 lugares sentados, incluindo 58 para peregrinos com necessidades especiais de locomoção; o setor 2 (GECA 2) tem 5458 lugares sentados, onde se incluem 18 especificamente preparados para os peregrinos com capacidade motora reduzida.

³³ Sobre a importância da cor branca no revestimento, veja-se a explicação de Luciano Guerra no dia da adjudicação da 1.ª empreitada da obra: Luciano Guerra, “Basílica da Santíssima Trindade Janeiro 2004 – Adjudicação da 1.ª empreitada: Discurso do Reitor do Santuário,” Santuário de Fátima, consultado em junho 6, 2011, <http://www.santuário-fatima.pt/portal/index.php?id=1356>.

³⁴ Falamos das obras de Joaquim Correia (1920-2013), Paulo VI e D. José Alves Correia da Silva, e de Domingos Soares Branco (1925-2013), Pio XII.

Não obstante as críticas de que fizemos eco, a construção inaugurada em 2007 parece ter conseguido responder bem à expectativa que dela dimanava: “a grande expectativa para o início do milénio é agora, de algum modo, a nova igreja-santuário de Fátima”³⁵. O mesmo autor continuava: “veremos se esta obra, tão simbólica em vários planos, assumirá uma superior dimensão, uma capacidade de inovação e de renovação na sua proposta de grandioso espaço sagrado”³⁶. A fortuna crítica do templo³⁷ parece demonstrar que a qualidade da basílica da Santíssima Trindade foi, efetivamente, “capaz de enobrecer a Architectura Religiosa” contemporânea³⁸.

Espaço concebido para o culto católico, a sua dimensão psicológica, em consequência das razões espirituais, mas também artísticas, ultrapassa em muito a sua primordial função cultural, tendo-se tornado uma das edificações mais visitadas de Portugal e, não só por isso, na nova imagem de Fátima, beneficiando de uma coerência de conteúdo que bem se adapta à paisagem urbana e à paisagem semântica onde toma implantação.

³⁵ Veja-se José Manuel Fernandes, “Arquitectura religiosa,” in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal: 1950-2000*, coordenação de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes (Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2001), 43. Fizemos uma revisão crítica a este artigo publicada em *Estudos. Revista do Centro Académico de Democracia Cristã*, Nova Série n.º 1 (2003, 205-211).

³⁶ Fernandes, “Arquitectura religiosa”.

³⁷ O imóvel foi distinguido com o Prémio Secil de Engenharia Civil 2007, promovido pela Secil – Companhia Geral de Cal e Cimento, SA e pela Ordem dos Engenheiros de Portugal, atribuído em abril de 2008, e o Prémio Outstanding Structure 2009, atribuído pela Associação Internacional para a Engenharia de Pontes e Estruturas (IABSE), em setembro de 2009.

³⁸ A opinião é de Alberto Estima que, embora se mostre mais favorável à solução apresentada a concurso por Gonçalo Byrne, reconhece a valia da basílica que veio a ser construída (Estima, “Arquitectura religiosa em Portugal na época contemporânea: 1936-1996”, 686).



Fig. 1 – Maqueta do recinto do Santuário de Fátima com a implantação da basílica da Santíssima Trindade (Arquivo Fotográfico do Santuário de Fátima)



Fig. 2 – Fachada principal da basílica da Santíssima Trindade com a Cruz Alta, de Robert Schad, com a porta e painéis dos Mistérios do Rosário, de Pedro Calapez, e a porta de vidro de Kerry Joe Kelly (Arquivo Fotográfico do Santuário de Fátima)



Fig. 3 – Vista da basílica de Nossa Senhora do Rosário a partir do átrio da basílica da Santíssima Trindade, junto à escultura *Venite, adoremos Dominum*, de Maria Loizidou (Arquivo Fotográfico do Santuário de Fátima)

FONTES DOCUMENTAIS

ASF. SEAC, 3 / 1966 / *Projecto da Cobertura da Colunata – Arq. João S. Araújo / 3.4 / Ampliação do Santuário de Fátima*; UI n.º 5196.

ASF. SEAC, “Construção do Centro Pastoral de Paulo VI”, texto da conferência de imprensa de apresentação do projeto, de 7 de maio de 1979, 3.

ASF. SEAC, *Estudos da cobertura da colunata. Arq. Araújo, 5.B.4.3. 1966-1967*; UI n.º 5197.

ASF. SEAC, *SEAC / Exposição de Anteprojectos / Agosto-Setembro / 1978-Fotos / 3.B.3.4. 3.*

ASF. “Memorando do Serviço de Ambiente e Construções (Seac)” acerca do Grupo de Arte para o GECA (GRUARG), inédito e não tratado arquivisticamente.

BIBLIOGRAFIA

Arquitectura Ibérica. Igreja da Santíssima Trindade – Fátima. Holy Trinity Church. Iglesia de SSma Trinidad (setembro de 2007).

“Arquitecto grego venceu concurso para nova basílica de Fátima”, in *Voz da Fátima*, janeiro 13, 1999.

CABECINHAS, Carlos. “Basílica da Santíssima Trindade”, in *Voz da Fátima*, agosto 13, 2012.

DUARTE, Marco Daniel. “Da iconografia à mediação: a arte como narrativa e como elemento da adoração.” *Atas do Simpósio Adorar Deus em espírito e verdade. Adoração como acolhimento e compromisso*, coordenação de Vítor Coutinho, Fátima, 2011.

—. “Fátima e a criação artística (1917-2007): o Santuário e a Iconografia – a arte como cenário e como protagonista de uma específica mensagem”, tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012.

—. “Recensão crítica ao artigo *Arquitectura religiosa* de José Manuel Fernandes”, in *Estudos. Revista do Centro Académico de Democracia Cristã*, Nova Série n.º 1 (2003): 205-211.

ESTIMA, Alberto Jorge dos Santos Nogueira. “Arquitectura religiosa em Portugal na época contemporânea: 1936-1996”, tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.

FERNANDES, José Manuel. “Arquitectura religiosa”, in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal: 1950-2000*, coordenação de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2001.

GOMES, Paulo Varela. *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII: A Planta Centralizada*. Porto: FAUP publicações, 2001.

Grande Espaço Coberto para Assembleias (GECA) e Outros Espaços: Projecto de Programa. Fátima: Santuário de Fátima, junho de 1996.

GUERRA, Luciano. “Basílica da Santíssima Trindade Janeiro 2004 – Adjudicação da 1.ª empreitada: Discurso do Reitor do Santuário.” Santuário de Fátima, consultado em junho 6, 2011. <http://www.santuario-fatima.pt/portal/index.php?id=1356>

HIGINO, Nuno. “A substância dos sonhos é a luz”, in *As Cidades de Álvaro Siza*. Porto: Figueirinhas, 2001.

“Igreja da Santíssima Trindade elevada à categoria de Basílica”, in *Voz da Fátima*, agosto 13, 2012.

MAEHLMANN, Andreas, e Daniel Fringeli. “On the Way to the Unified World Religion: A New Fatima.” *Streitpunkt-Fatima*, consultado em julho 28, 2012. http://www.streitpunkt-fatima.de/home/pages/100-05-Der_Nebau_in_Fatima/100-05_bilder/Englisch-11.pdf

MARQUES, João Luís. “Na casa do Meu Pai há muitas moradas Jo 14,2. Reflexões em torno da organização do espaço litúrgico numa Igreja em mudança. Experiências portuguesas no séc. XX”, tese de doutoramento, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2004-2005.

MARTINS, Fausto Sanches. “Iconografia do mistério da Santíssima Trindade” Lição de síntese para Provas de Agregação, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.

“Nova basílica para o ano 2003. Conhecidos os arquitectos concorrentes”, in *Voz da Fátima*, outubro 13, 1997.

“Peregrinação Aniversária de Outubro – Dedicção da Igreja da Santíssima Trindade. Santo Padre envia o Cardeal Bertone como Legado Pontifício”, in *Voz da Fátima*, agosto 13, 2007.

“Plano de construções para o Santuário”, in *Voz da Fátima*, dezembro 13, 1976.

“Respeito pelo espaço e pelas pessoas”, in *Voz da Fátima*, janeiro 13, 1999.

RITA, Vera Lúcia de Sousa. “A Igreja da Santíssima Trindade: espaço religioso contemporâneo”, dissertação de mestrado, Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2010.

“Santuário de Fátima – concurso internacional de ideias. Localização da nova basílica será na zona da praça Pio XII?”, in *Voz da Fátima*, abril 13, 1998.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 2 – ARTE CONTEMPORÂNEA EM CONTEXTO. ARTE PÚBLICA, NATUREZA E CIDADE*Financiamento privado na Arte Pública***Sónia Isabel Santos da Rocha**

Sona Sierra, Porto

1. Arte e Esfera Públicas

Olhando para o título que escolhi para esta comunicação ele parece estabelecer um paradoxo: sugere-se financiar a Arte que é Pública com capitais que são Privados? Em que contexto pode este cenário fazer algum sentido? Estaremos a falar de um simples ato de Mecenato?

Jürgen Habermas separa os conceitos e as dimensões entre nacional e público. A classificação “nacional” refere-se a algo que está no domínio da esfera da nação, regida por uma autoridade do Estado, com base num conjunto de regras. A classificação de “público” vai para além do que é propriedade de uma Nação. Esta definição de esfera pública demonstra a capacidade de os indivíduos se organizarem no espaço público, de acordo com pontos de interesse comuns. A autoridade nacional é uma instituição política que é regulamentada pelo Estado, enquanto a esfera pública é regulada pelos cidadãos.

A Arte Pública tende a ser propriedade pública quando instalada em espaços públicos. Contudo, há espaços que, apesar de serem propriedade privada, sendo de utilização pública constituem um palco para a atuação da esfera pública. Nestas situações, a Arte Pública pode ser contemplada pelo exterior ou por visita ao espaço público de propriedade privada, ou ainda, se preferirmos, espaço coletivo.

Relembrando as tentativas de definição de Arte Pública, esta é adjetivada de “Pública” não pela sua propriedade mas sim pela sua utilização, ou seja, para quem se dirige. Os espaços que são de propriedade privada mas de utilização pública são espaços coletivos. Se neles estiverem obras de arte que interagem com o público visitante, que se relacionem com o lugar e forem inteligíveis para o público, trata-se de obras de Arte Pública. Encontram-se destes exemplos em hotéis, bancos, hospitais ou centros comerciais. Os bancos são habitualmente investidores de Arte e Mecenatas de eventos culturais ou patrocinadores de programas/prémios de incentivo à criação artística. Mas não são apenas o Mecenato e a aquisição como investimento os únicos formatos para estimular a criação de Arte Pública com capitais privados.

Quando falamos de Arte Pública, damos maior ênfase ao público recetor do que ao artista ou à obra de arte em si. Mais do que esteticamente agradável requer-se que seja de fácil leitura, que se relacione com o lugar onde foi construída e provoque reação de apropriação. Neste contexto, o Mecenato ou o investimento na Arte não nos parecem ser as formas mais adequadas de financiamento.

O Mecenata que apoia a Arte por gosto pessoal e deseja contribuir para a sua criação escolhe os artistas com quem mais se identifica, o que elimina logo à partida uma série de outras oportunidades de se criar Arte Pública. E, como já aqui se disse, esta é criada com o objetivo de interagir com o público local e não de acordo com o “gosto” de um eventual mecenata. Por outro lado, este indivíduo, ao apoiar um artista ou uma produção, fica diretamente ligado às obras. A sociedade em geral irá

associá-lo e responsabilizá-lo pela apropriação ou recusa da obra de Arte Pública que venha a ser produzida com os seus capitais privados.

Além disso, olhar para a Arte Pública como um investimento que terá de dar retorno financeiro é demasiado perigoso, e corre-se o risco de deturpar o conceito de Arte Pública ou de pôr em causa o retorno do investimento. Uma obra de Arte Pública é realizada tendo em conta os seus visitantes. Ou seja, não se escolhem os materiais pela sua durabilidade mas sim pelo impacto que o artista deseja provocar ou ainda pelos *media* que escolhe para criar a sua obra. Podemos estar a falar de um grafiti que tem a sua durabilidade limitada, ou ainda de uma peça de teatro de rua que tem carácter efémero. O investimento em Arte Pública contemporânea dificilmente responde às habituais premissas dos mercados da arte.

Mas investir em Arte Pública com capitais privados, sem ter em conta o lucro com a sua alienação, ou apoios mecenáticos a artistas ou instituições específicas, é possível através da figura da Responsabilidade Corporativa das empresas.

Muito se fala hoje em sustentabilidade, em sustentar os negócios das empresas, mantendo-os saudáveis comercialmente, respeitando o meio ambiente, assegurando a segurança e a saúde de todos os envolvidos, respeitando as comunidades em que se inserem e ajudando a manter a herança cultural das mesmas.

Para que isso aconteça, e as empresas possam desenvolver na sua estrutura uma responsabilidade Cultural Corporativa, precisam de definir os seus objetivos, e traçar a estratégia de implementação. Para esse efeito sugere-se que escrevam o seu compromisso numa política, que os defina, e regulem as ações para os alcançar.

Depois disso será necessário estabelecer o orçamento para o investimento neste tipo de responsabilidade cultural, e como obtê-lo:

1. Se o fazem depender do resultado operacional do negócio definindo uma determinada percentagem;
2. Se vão utilizar *fundraising* para se financiarem em nome de terceiros, sendo apenas os promotores do evento e parceiros de entidades e artistas;
3. Se conseguem estabelecer um modelo de financiamento vindo do próprio projeto, autofinanciando-se;
4. Se desejam recorrer a projetos de financiamento municipais, nacionais ou comunitários;
5. Ou ainda se preferem recorrer a um *mix* o mais equilibrado possível de todas as que já referi.

Com a política e o orçamento definidos, segue-se a fase da estratégia de implementação. Como apoiar a criação artística mantendo a coerência dos objetivos predefinidos e com o respectivo orçamento alocado?

A investigação original de onde decorrem as questões que vos trago é da minha dissertação de mestrado “Arte Pública em Centros Comerciais – Responsabilidade Cultural Corporativa e Programação Artística”, defendida na Universidade Católica do Porto em 2010.

“A actividade social chamada comércio, por malvista que esteja hoje pelos teóricos das sociedades impossíveis, é contudo um dos dois característicos distintivos das sociedades chamadas civilizadas. O outro característico distintivo é o que se denomina cultura. Entre o comércio e a cultura houve sempre uma relação íntima, ainda não bem explicada, mas observada por muitos. É, com efeito, notável que as sociedades que mais proeminentemente se destacaram na criação de valores culturais são as que mais proeminentemente se destacaram no exercício assíduo do comércio.”¹

Fernando Pessoa

Nela foi colocada a hipótese de realizar uma programação artística para centros comerciais, sustentada num documento – resultado final da dissertação “A Política de Arte Pública para a Sonae Sierra, gestora de Centros Comerciais” – que inspira e rege o processo. Esse documento define Arte Pública na perspetiva corporativa da empresa, mas partindo do estudo teórico de artistas como Siah Armajani (através do seu Manifesto para a Escultura Pública) e de pensadores como Habermas. Falta colocá-la em prática e avaliar os seus resultados.

Política de Arte Pública

Entendendo a Arte Pública nos Centros Comerciais enquanto qualquer elemento arquitetónico ou artístico que, através do seu conteúdo ou forma, se relacione com o público de forma significativa, nomeadamente melhorando a experiência, a perceção e a identidade do espaço onde se insere, a Sonae Sierra propõe-se promovê-la nos empreendimentos imobiliários que desenvolve e/ou gere, de acordo com os pressupostos da presente política.

A Sonae Sierra reconhece que:

- 1. A sua atividade tende a influenciar os hábitos comportamentais e culturais dos visitantes dos seus centros comerciais.*
- 2. Os artistas em geral, e a Arte Pública em particular, têm uma missão a cumprir junto da comunidade.*
- 3. A Arte Pública visa melhorar a experiência, a perceção e a identidade de determinado lugar.*
- 4. A Arte Pública declara a importância da valorização estética dos locais públicos e de acesso público para a promoção da qualidade de vida de uma comunidade.*
- 5. As obras de Arte Pública, através da sua forma e/ou conteúdo, possuem uma forte função social.*
- 6. As obras de Arte Pública induzem efeitos positivos em quem contempla e usufrui da sua presença.*
- 7. A Arte Pública pode ser fomentada por intermédio de ações privadas de construção de lugares de acesso público, como já acontece em alguns dos seus centros comerciais.*
- 8. A Arte Pública é a forma de produção artística mais adequada aos centros comerciais, porque é criada especificamente para aquele local e visitantes, dialogando com os seus utentes e interpretando o carácter do lugar.*

¹ Vd. PESSOA, Fernando. *A Essência do Comércio*, Revista do Comércio e Contabilidade, 1926.

A Sonae Sierra propõe-se a:

1. *Fomentar a criação artística através da Arte Pública concebendo ou renovando, sempre que viável, os seus edifícios para que estes enriqueçam o espírito e a memória do local:*
2. *Permitindo que as comunidades locais usufruam de Arte, promovendo a colaboração de artistas na produção de obras de arte inteligíveis e apropriáveis pelo público em geral.*
3. *Contribuindo para a regeneração urbana de alguns locais através da integração da Arte Pública no centro comercial.*
4. *Garantindo que a Arte Pública trabalha em função do local, do público e do momento concreto, e não em função de uma qualquer ideologia. Encarando a Arte Pública como um trabalho aberto à participação cidadã.*
5. *Utilizando a Arte Pública como referência para qualificar ambientes com memória e identidade, promovendo os centros comerciais como lugares de destino detentores de identidade cultural.*

Política aprovada pela Comissão Executiva em 13-04-2011

As maiores dificuldades encontram-se na sua implementação. Como encaram os profissionais de uma empresa, em contenção de custos, um apoio às Artes e à Cultura? Mesmo que exista orçamento disponível para realizar o investimento? A responsabilidade corporativa é imposta pelo mercado ou verdadeiramente sentida pelos recursos humanos das empresas? Num momento instável como é o que atravessamos atualmente, como deve atuar uma empresa que queira apoiar causas de responsabilidade corporativa? Deve fazê-lo com os recursos económicos de que dispõe – contactos, estrutura, recursos humanos – e/ou tentar angariar mais recursos financeiros?

Como encontrar soluções de financiamento então para levar a cabo a implementação da responsabilidade cultural corporativa?

Pretende-se refletir sobre a hipótese de colocar uma obra de Arte Pública num centro comercial recorrendo a capitais privados externos à empresa promotora do projeto. No atual contexto económico o maior desafio é concretizar um projeto em que todos participem com os recursos que detêm dentro da sua habitual operação e que podem ceder. Que trocas diretas podem ser pensadas?

Com base no *Sponsorship* poderá pedir-se patrocínio a marcas que queiram publicitar-se na fachada do centro comercial ou nos seus corredores. As marcas comprem espaços publicitários e de posicionamento cultural da sua instituição se associarem o seu logo à produção desta obra. A câmara municipal pode oferecer ao projeto a não cobrança das taxas administrativas de publicidade/alteração de projeto.

Encontrar o apoio de um Meio de Comunicação social para realizar a cobertura do projeto e da matéria artística, permite ao artista realizar o seu trabalho e vê-lo promovido. Em contrapartida, o centro comercial oferece espaço e visibilidade a todos os envolvidos no projeto.

Caso a venda de publicidade não seja suficiente poderá recorrer-se ao *Crowdfunding*, situação em que o público financia diretamente o projeto. Através de um evento no centro comercial com uma exposição de fotografia em que cada cliente pode participar na escolha da obra a realizar pagando 1€, dar a sua opinião, votar por SMS e ter a possibilidade de lhe ser feito uma obra de arte para sua casa!...

Existe ainda uma solução mista de *Sponsoring* com Autofinanciamento: Venda de livros com a história da escolha da obra e com reportagens sobre arte pública portuguesa editada e publicada pelo Jornal Nacional parceiro.

Em jeito de conclusão, a Responsabilidade Corporativa Cultural tem de nascer mesmo em contextos económicos desfavoráveis, não pode estar dependente de variáveis como a moda ou as tendências de *marketing*. A falta de Cultura da população faz que esta não esteja preparada para entender, em toda a sua plenitude, as outras dimensões da Responsabilidade Corporativa – Social e Ambiental.

São os fatores Culturais que estruturam a nossa identidade e história enquanto nação ou comunidade. O paradigma de apoio às Artes por entidades privadas tem evoluído ao longo do tempo: começou-se com o Mecenato, seguiu-se o Marketing Cultural e hoje fala-se da Responsabilidade Cultural.

Este paradigma contemporâneo não utiliza a Arte e a Cultura para fins promocionais ou de comunicação. Preconiza o envolvimento da sociedade civil na criação cultural. Esta dimensão investe na Arte visando o desenvolvimento da própria sociedade e não no resultado económico. As empresas cidadãs que investem na Responsabilidade Cultural têm um papel social nas comunidades além da criação do emprego, ou da contribuição para o produto nacional. Participam na construção de cidades e comunidades. O seu ponto central é o funcionamento da sociedade e a responsabilidade dos agentes empresariais, e não a Arte ou o artista. Em situações económicas menos favorecidas as empresas podem colaborar com os seus recursos além dos financeiros.

O *Marketing* trabalha os clientes, a Responsabilidade Corporativa trabalha as comunidades, e deixa de ser uma moda da gestão estratégica das empresas para ser uma obrigação moral, civil e ética perante as partes interessadas no negócio, incluindo a nossa microesfera pessoal. A gestão de empresas tem de tomar consciência de que a não atuação nesta matéria, seja ao nível ambiental, social ou cultural, terá repercussões negativas na sua própria família e amigos. Todos partilhamos o mesmo planeta e a mesma sociedade civil. Quanto mais a sociedade estiver informada e estimulada pela Arte e pela Cultura, mais cívico poderá ser o seu comportamento.

A Cultura promove a educação, reforça a identidade e o sentido de pertença, provoca externalidades positivas nos outros sectores da economia, reforça a coesão social, enriquece as pessoas e reflete o nosso passado. O papel do Estado nestas funções tem-se demonstrado inoperante. Perante isto, a responsabilidade de apoio a estas causas, via apoio do terceiro sector, fica nas mãos das famílias e das empresas.

A aplicação de uma política de Arte Pública para Centros Comerciais pretende enriquecer com Arte estes edifícios com vocação comercial, tornando-os mais identitários, mais relacionais e mais históricos.



Fig. 1 – *Eva Break*, escultura de João Noutel para NorteShopping



Fig. 2 – Pormenor da base da obra *Eva Break* com texto dos participantes



Fig. 3 – Participação cidadã na construção de *W(E)AVING* no âmbito do VIARTES 2014



Fig. 4 – *W(E)AVING*, obra premiada no Concurso de Arte Pública do ViaCatarina 2014



Fig. 5 – *Last Ride II*, pelo artista de arte urbana Mr Dheo em 2013 no Gaia Shopping

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 3 – AS ARTES DECORATIVAS NO ESPAÇO PORTUGUÊS***Os “Panos da Índia” em Portugal: integração e consumo dos artigos têxteis asiáticos na sociedade portuguesa dos séculos XVI a XVIII*****Maria João Pacheco Ferreira¹**

Centro de História de Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa

É sabido que, na sequência da chegada dos portugueses à Índia (1498) e da sua fixação paulatina nas regiões costeiras entre a orla ocidental africana e o Japão, estes depressa se envolveram na comercialização de uma considerável diversidade de artigos têxteis nos mercados locais assim como naqueles transcontinentais garantindo, através da Carreira da Índia, o envio de uma parte deste cabedal para a capital do reino, Lisboa².

No entanto, o estudo dos têxteis asiáticos em contexto português não mereceu, até à data, uma abordagem plena e autonomizada sob a perspectiva da historiografia da arte³. Nem mesmo da história da economia ultramarina e das redes comerciais implementadas entre Portugal e a Ásia, como seria expectável, uma vez ponderada a sua indispensabilidade numa série de circuitos em que os lusitanos penetram⁴. Uma grande parte dos objectos que podiam testemunhar materialmente esta realidade desapareceu. E as descrições que deles dispomos, chegadas até nós através da prolífera documentação coeva produzida por cronistas, oficiais administrativos, marinheiros, militares, comerciantes e viajantes (portugueses e estrangeiros) dando conta do trato da Índia⁵, que saibamos, não foram ainda suficientemente sistematizadas em relação à informação concernente aos têxteis. Assim sendo, na ausência de uma análise aturada, passível de gerar uma imagem nítida e de conjunto, compreender em que consistia a fazenda importada, qual a sua real origem ou o volume de peças têxteis efectivamente movimentado pelos portugueses entre Goa e Lisboa, desde o século XVI, são questões nas mais das vezes difíceis de esclarecer de forma cabal.

¹ Investigadora integrada do CHAM – UNL/UAÇ onde, neste momento, desenvolve um projecto pós-doutoral intitulado *Entre a utilidade e o deleite: o património têxtil na Casa de Bragança (séculos XVI-XVIII)*, na qualidade de bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH / BPD / 76288 / 2011).

² Segundo Afzal Ahmed, os portugueses transaccionavam cerca de 80 a 90 variedades de tipos de tecidos indianos; cf. Ahmed, *Indo-portuguese Trade*, 91. A propósito da diversidade de proveniência de artigos têxteis vindos da Índia para Lisboa recorde-se, apenas a título de exemplo, uma das listas da fazenda embarcada na nau *Garça* que parte de Goa em 1559: Arquivo Nacional Torre do Tombo (Lisboa), Cartório Jesuítico, maço 80, Doc. 42 publ. por Pinto, “Um Olhar sobre a Decoração e o Efémere no Oriente”, 237-254.

³ Sobre os algodões indianos exportados para a Europa, cf. Riello e Parthasarathi, ed. *The Spinning World*, em particular os ensaios de Giorgio Riello “The Globalization of Cotton Textiles: Indian Cottons, Europe, and the Atlantic World, 1600-1850” e de Beverly Lemire, “Revising the Historical Narrative: India, Europe, and the Cotton Trade, c. 1300-1800”; Giorgio Riello e Beverly Lemire. “East & West: Textiles and Fashion in Early Modern Europe”, *Journal of Social History*, 41:4 (2008): 887-916; Rosemary Crill, ed. *Textiles from India: The Global Trade*. Calcutá/Londres: Seagull Books, 2006.

⁴ Ainda assim, cf. por exemplo o já citado estudo de Ahmed e o de Cunha, “Economia de um Império”.

⁵ Atente-se nos importantíssimos e incontornáveis mananciais que constituem os escritos de Tomé Pires, Duarte Barbosa, Garcia de Orta e de António Bocarro – respectivamente, a *Suma Oriental* (1515), *O livro de Duarte Barbosa* (1518), *Colóquio dos simples e das drogas* (1563) e o *Livro das Fortalezas* (1635) – em cujos conteúdos se traçam os principais centros de produção e as mercadorias neles transaccionadas, ao mesmo tempo que indicam protagonistas, circuitos, preços e tipos de permutas então vigentes.

Por outro lado, o epíteto “da Índia”, que tantas vezes acompanha estas peças, em nada facilita o trabalho de reconhecimento das respectivas proveniências, dada a elasticidade geográfica que lhe subjaz, ao compreender um vastíssimo território asiático que em muito ultrapassa as estreitas fronteiras do subcontinente indiano. Tal abrangência é com alguma facilidade perceptível na medida em que, muito embora a expressão possa ser utilizada de modo autónomo a mesma surge também, e por vezes em simultâneo, associada a outras indicações, essas sim bem mais explícitas. Um bom exemplo do que acabamos de assinalar pode encontrar-se no inventário da guarda-roupa de D. Manuel I (1469-1521), datado de 1522, no qual, entre os muitos panos da Índia arrolados, se distingue uma “*cortina de oratoreo de huu pano de brocado da Imdia que veo dOrmuz*”⁶. Também na carta de partilhas de D. Ana de Ataíde (c. 1560 -?), realizada em 1626, após a morte do seu marido, D. Henrique de Portugal (c. 1545-1625), comendador de Santa Maria de Pernes, surgem diversas referências a artigos “*da Imdia*” como esteiras, peças de mobiliário e colchas. Deste conjunto merece destaque um núcleo de quatro alcatifas de estrado e de mesa “*da Imdia de dias*” ou “*do dias*”⁷, designação alusiva, com toda a probabilidade, a Odias ou Yazd, uma das principais cidades iranianas – em conjunto com Kirman, Ispaão e Khurasan – fornecedoras de tapetes para Portugal⁸. Diferente registo, que aponta já para outras longitudes e permite confirmar a manutenção e validade da referida expressão na viragem do século XVII para o XVIII, é-nos oferecido pelo inventário dos bens de D. Luís de Lencastre, conde de Vila Nova de Portimão, feito no ano da sua morte (1704) e no qual se identifica a menção a uma “*Colcha da India também da China*”⁹.

Às dificuldades assinaladas acresce o facto de as alusões a tantas terras asiáticas amiúde apenas aos tipos de fazenda registados nas listas de carga ou nos inventários de bens, como Bengala, Cambaia, Sinde, Malaca, Cochim ou Macau, nem sempre garantirem uma origem segura, se atendermos que estes artigos são constantemente deslocados e empregados como moeda de troca na aquisição de muitas outras mercadorias. Ainda assim, através do cruzamento das informações que dimanam da documentação e das obras remanescentes afigura-se possível reconhecer todo um conjunto de indicações concernentes às suas particularidades intrínsecas, como é o caso da cromia, das tecnologias de fabrico e matérias-primas dominantes na sua feitura, das soluções ornamentais que as enriquecem, assim como acerca da sua morfologia e funcionalidade. É nossa convicção de que, através de um trabalho devidamente orientado para a sistematização e análise das características que enformam este tipo de património, se poderá, por fim, constituir agrupamentos com base nas especificidades identificadas e, conseqüentemente, mapear as culturas e geografias implicadas na sua manufactura dentro daquele que constituiu o vastíssimo território asiático marcado pela presença portuguesa. Este é decerto um exercício complexo e moroso mas indispensável¹⁰, tanto mais quando se trata de uma região onde a produção têxtil assume uma expressão de excelência, sem paralelo, em termos de diversidade de opções e de centros de fabrico, que não se extingue na mais convencional atribuição de uma proveniência indiana, chinesa ou persa – porventura as principais mas não decerto as únicas zonas fornecedoras de artigos têxteis asiáticos aos portugueses.

Na impossibilidade de, por ora, dispormos da informação supramencionada, o presente estudo incide no modo plural como os artigos têxteis asiáticos, de múltiplos e distintos perfis artísticos, foram apreendidos pela sociedade portuguesa. Enquadrável numa perspectiva de abordagem distinta, mas complementar, daquela que subjaz ao conhecimento dos artigos transaccionados, esta é também para nós uma questão seminal no âmbito do fenómeno subsequente à introdução massiva de têxteis extra-europeus em Portugal (e na Europa). Tão importante como estabelecer o sistema de circulação e comercialização destes bens ou reconhecer e caracterizar este universo material nas

⁶ Freire, “Inventário do Guarda-roupa de D. Manuel”, 408.

⁷ Braga, “Para o Estudo do património do Comendador de Santa Maria de Pernes”, 179.

⁸ Cf. Hallett, “Tapete, Pintura, Documento. O tapete oriental em Portugal”, in Hallett e Pereira, *O Tapete Oriental em Portugal*, 46.

⁹ Sousa, *Inventário dos Bens do Conde de Vila Nova D. Luís de Lencastre*, 44.

¹⁰ Moreira, “As Formas Artísticas”, 450.

suas diversas matrizes de produção é compreender o modo como os portugueses reagem à introdução destes novos objectos, muito em concreto: o que pensam a seu respeito, quem os adquire e como os integra nas suas práticas quotidianas, quais as implicações que a sua adopção comporta do ponto de vista estético, em termos de gosto e de moda, qual o respectivo impacto nos meios críticos e culturais coevos, assim como nas manufacturas artísticas autóctones ou os eventuais contributos na construção da identidade social e religiosa dos portugueses. Cientes dos limites a que o presente formato obriga, que impedem o desenvolvimento do assunto tanto quanto seria desejável e o mesmo requer – uma vez considerada a ainda escassa e aturada reflexão em seu redor –, neste ensaio procurar-se-á tão-só alertar para a sua potencialidade afluindo alguns aspectos que se crêem relevantes no que à integração e ao consumo dos têxteis asiáticos em Portugal concerne.

Tomemos como ponto de partida o comentário de Pedro Dias ao declarar, de modo taxativo, que “os tecidos foram das obras de arte mais apreciadas pelos portugueses que foram para o Oriente e também por aqueles que, cá, esperavam com ansiedade a chegada das naus da Índia”¹¹. É certo que os “panos da Índia”¹² cedo deram entrada no porto de Lisboa e cedo despertaram curiosidade e procura. Dado o distinto perfil artístico que reuniam, sob o ponto de vista formal e plástico, estes artigos ganhavam proeminência entre o leque de possibilidades que até então constituía o principal mercado de oferta têxtil em Portugal¹³, despertando a atenção daqueles que consigo, pelos mais variados motivos, contactavam. Este interesse foi sendo alimentado pelo incremento das importações ao mesmo tempo que se via enriquecido, na sequência de um convívio também ele cada vez mais estreito e assíduo com todo um manancial de testemunhos, como eram os objectos de arte mas também os animais, plantas e escravos, que davam entrada no porto de Lisboa¹⁴.

O início de Quinhentos assinala, assim, o princípio de uma vivência nacional marcada pela prolífica, gradual e consolidada incorporação destes mesmos artigos têxteis nos acervos patrimoniais da Coroa, da Igreja, da nobreza e até de uma parte da burguesia¹⁵. Com efeito, no início do século XVII, também membros da burguesia possuíam espécimes chineses entre os seus pertences, nomeadamente, mantilhas talhadas em tecidos da China bordados a ouro e seda, assim como

¹¹ Dias, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822)*, 338.

¹² Expressão que entendemos no seu sentido mais lato, enquanto sinónimo de tecidos providos do antigo Estado Português da Índia.

¹³ Sobre este assunto vide: Ferreira, Ana Maria. *A Importação e o Comércio Têxtil em Portugal no Século XV (1385 a 1481)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983; Garcia, João Carlos. “Os têxteis no Portugal dos séculos XV e XVI”, in *Finisterra*, XXI, 42 (1986): 327-344; Bastos, Carlos. *Subsídios para o Estudo das Origens e Evolução da Indústria Têxtil em Portugal*. Porto: Portugalia, 1950; Sequeira, Joana Isabel. “Produção têxtil em Portugal nos finais da Idade Média” (Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012).

¹⁴ Que Donald Lach intitula “*silent sources*”; cf. Lach, *Asia in the Making of Europe*, XIII.

¹⁵ A sistematização deste tipo de informação encontra-se numa fase ainda muito embrionária. Em todo o caso, os dados coligidos até ao momento apontam neste sentido. Não sendo possível enunciar a já extensa lista de inventários publicados e estudados, cf. as referências constantes das notas 1 a 4 do já citado estudo de Isabel Drumond Braga, sendo igualmente de assinalar os inventários de D. Isabel de Portugal, mulher de Carlos V (1503-1539) e de D. Catarina de Áustria, mulher de D. João III (1507-1578), ambos publicados por Checa Cremades, *Los Inventarios de Carlos V y la Familia Imperial*, e o *Inventário dos bens do Duque de Bragança D. Teodósio I* († 1563) na Biblioteca D. Manuel II (Vila Viçosa), Res. Ms. 18, cuja análise tem sido desenvolvida no âmbito de um projecto de investigação em curso coordenado por Jessica Hallett e intitulado *De Todas as Partes do Mundo: O património do 5.º Duque de Bragança, D. Teodósio I*, promovido pelo Centro de História de Além-Mar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em parceria com a Fundação da Casa de Bragança e financiado pela FCT (PTDC/HAH/71027/2008), bem como o artigo de Mendonça, “O primeiro inventário da igreja de S. Roque (1561)”, a quem agradecemos por nos ter facultado o texto antes da sua publicação.

colchas, cobertores e cortinados, dominados pela figuração de aves e flores¹⁶. A adopção de têxteis asiáticos de forma tão aparentemente transversal pela estratigrafia social portuguesa depressa se repercute no quotidiano sacro¹⁷ e civil nacional, aí emergindo como opção frequente na animação dos interiores das habitações, dos templos e da própria urbe, ou no vestuário coevo passando a elencar os lotes das mercadorias, à época, mais estimadas e vendáveis em Portugal¹⁸.

Sabemo-lo através da leitura das visitas¹⁹, dos inventários de bens e de partilhas, testamentos e dotes ou processos inquisitoriais, cujos arrolamentos incluem, a título bastante regular, obras provenientes da Ásia. Não menos ilustrativas, conquanto que menos exploradas deste ponto de vista, são as narrativas de acontecimentos extraordinários sacro-profanos que marcaram a história portuguesa no período moderno, como aquelas acerca das quais tivemos oportunidade de nos ocupar noutra sede²⁰. Na generalidade, estas relações, pela natureza e finalidade que lhes subjaz, encerram importantes informações, que não estritamente de foro contabilístico, oferecendo uma dimensão interpretativa da realidade que, de certo modo, escapa aos outros tipos de documentação citados: aquela respeitante não à estrita existência dos objectos mas à sua vivência e fruição num determinado contexto. Não obstante o facto de as descrições traduzirem visões truncadas da realidade portuguesa, na medida em que se circunscrevem a momentos excepcionais no quadro daquele que se constitui como o quotidiano nacional, as mesmas facultam preciosos elementos acerca dos protagonistas, das ambiências recriadas, assim como sobre o relacionamento das pessoas com os objectos que as rodeiam, aspecto em discussão no presente texto.

No caso concreto do universo artístico que nos interessa, o dos têxteis, estas fontes reúnem informes que permitem compreender melhor o modo como os portugueses reagem perante a sua presença e as suas particularidades, designadamente daqueles de origem asiática. Nesse sentido, e no âmbito da minúcia com que na globalidade se descrevem as soluções ornamentais adoptadas nos diferentes quadros festivos, permitimo-nos assinalar três aspectos que sobressaem da análise realizada a um conjunto de cerca de cem textos: o incontornável protagonismo dos têxteis e a inerente estima dos portugueses por este domínio artístico; a incidência dos discursos compulsados nos espécimes procedentes da Ásia em detrimento daqueles europeus (raras vezes distinguidos); a menção explícita, nos documentos, a obras originárias da Índia, da China e da Pérsia, amiúde acompanhadas de uma série de comentários de teor verdadeiramente laudatório sobretudo direccionados para a sua execução e respectivo valor material, a beleza/dimensão artística patenteada e a respectiva proveniência²¹.

¹⁶ Sobre este assunto cf. artigos de Hugo Miguel Crespo, “Trajar as Aparência, Vestir para Ser: o testemunho da pragmática de 1609” e de Paula Monteiro, “Roupas de Cama e Outras *Cousas* do Lar” in Vasconcelos e Sousa. *O Luxo no Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, 93-148 e 149-177, respectivamente.

¹⁷ Durante a primeira década do século XVI, algumas das alfaia litúrgicas que constituíam os acervos patrimoniais eclesiásticos nacionais apresentavam-se já realizadas em tecidos asiáticos. Assim o testemunha o conjunto de dalmáticas e capas feitas de “pano de Calecut” registado na visita realizada à igreja de Nossa Senhora da Conceição em Lisboa no ano de 1509, bem como os estampados (ou pintados indianos) que, entre 1511 e 1512, se podiam observar nos mosteiros da Madre de Deus de Xabregas (Lisboa), da Pena da serra de Sintra e de Santa Maria de Belém graças às benfeitorias de D. Manuel I; cf. Dias, *Visitações da Ordem de Cristo*, 76.

¹⁸ Nesse sentido, chamamos a atenção para os elementos fornecidos por João Brandão na sua *Estatística* de 1552, acerca da quantidade de gente envolvida no comércio dos artigos têxteis em Lisboa, nomeadamente daqueles “da Índia”; cf. Brandão, *Grandeza e Abastança de Lisboa*, 98, 199, 206.

¹⁹ Cf. por exemplo Dias, *Visitações*; Gomes, *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal*, 109-112.

²⁰ Cf. Ferreira, *Os têxteis chineses no contexto religioso português*.

²¹ Para François Crouzet, ainda que o carácter inovador seja menos frequente ao nível das técnicas de produção utilizadas do que na natureza dos artigos manufacturados, nas matérias-primas usadas e nos estilos e decoração adoptados, este constitui-se como uma componente inseparável e valorativa do comércio de luxo; cf. Crouzet, “Some remarks on the *métiers d’art*”, in Fox e Turner, ed. *Luxury Trades and Consumerism*, 272.

No entanto, surpreendentemente, verifica-se que o emprego dos apontamentos de tom elogioso identificados não é homogéneo entre o *corpus* estudado, variando consoante a origem dos artefactos: ao contrário dos espécimes chineses e até mesmo dos iranianos²², aqueles de proveniência indiana, embora enunciados, dificilmente merecem qualquer tipo de observação adicional. Esta constatação torna-se tão mais evidente quando comparada a diversidade dos aspectos visados. Para as obras da China são notados, em cerca de vinte títulos compulsados, os materiais dispendiosos, a “curiosidade”, sofisticação e até inovação que caracteriza as peças em termos de execução e de programas ornamentais exibidos, ao mesmo tempo que a sua origem é enfatizada²³; para as da Índia as excepções identificadas em algumas descrições afiguram-se *grosso modo* lacónicas, sublinhando apenas como as alcatifas, as esteiras ou os panos de ló são “finos” (expressão que entendemos como alusivo ao seu requinte)²⁴.

O reconhecimento de uma realidade discursiva tão assimétrica em torno de alguns dos mais representativos testemunhos têxteis asiáticos em Portugal forçosamente impõe uma reflexão sobre os motivos que justificam o notado destaque conferido aos exemplares chineses comparativamente a outros artefactos, também eles oriundos da Ásia e integrados na vivência coeva mas, ao que os documentos apontam, nem por isso são merecedores de idêntica atenção ou receptividade junto daqueles que os testemunham. Um caso que cremos deveras sintomático desta realidade pode encontrar-se na relação das festas preparadas pelo convento do Carmo, em Lisboa, por ocasião da canonização de Santa Maria Madalena de Pazzi em 1669, porquanto ao longo do texto se localizam os mais variados louvores acerca das opções implementadas, nomeadamente, ao nível dos adereços na ornamentação dos espaços e dos protagonistas envolvidos nas comemorações. No entanto, o seu autor, Siro Ulperni (pesudónimo de António Rodrigues Abreu), nem por isso concede particular atenção aos têxteis indianos, ao contrário do que faz para os homónimos chineses e para as jóias indianas, às quais, por sinal, não poupa elogios acerca da obra delicada que as caracteriza do ponto de vista da execução e dos feitios, ou da quantidade e tamanho das pedras preciosas usadas, por exemplo (Quadro I).

Desta constatação várias interrogações emergem. De imediato, até que ponto estavam os portugueses aptos a reconhecer as matrizes plásticas que subjazem às produções asiáticas enunciadas e, por inerência, a distinguir as respectivas origens? Como Rosemary Crill adverte, a confusão entre os artigos têxteis chineses e indianos para o mercado europeu é natural, até porque contanto que do ponto de vista técnico, material e plástico estes se afigurem muito distintos ambos partilham características, designadamente, ao nível dos repertórios, dominados pelos motivos florais e pela incorporação de elementos ocidentais e orientais²⁵.

Por outro lado, seriam, de facto, os têxteis chineses mais apreciados do que os restantes ou tal precedência era circunstancial, restringindo-se tão-só aos ambientes sacros festivos nacionais, porventura, em conexão com as tipologias neles exibidas? Limitar-se-ia este discurso a traduzir uma alteração de gosto?, uma mudança no leque de ofertas que entretanto se opera na metrópole, após a introdução regular de têxteis chineses no reino (no seguimento da consolidação da presença portuguesa na Ásia cada vez mais a Oriente), em complemento a uma maior banalização dos artigos

²² Ainda em 1747 os têxteis persas encontravam-se bem cotados: segundo se pode ler num relato das festas de canonização de S. Camilo de Lélis, assinaladas naquele ano, todo o pavimento da capela-mor da igreja do Hospital de Todos os Santos de Lisboa foi coberto com “preciosas alcatifas da Persia”; cf. *Relação das magnificas festas*, XVI.

²³ Cf. Ferreira, *Os têxteis chineses no contexto religioso português*, vol. I, 327-330. Sobre os tapetes persas em Portugal vide os estudos de Hallett, “From the looms of Yazd and Isfahan Persian Carpets in Portugal”, 90-123, e Hallett e Pereira, *O Tapete Oriental em Portugal*.

²⁴ Como se pode ler nas seguintes obras: *Relações das Sumptuosas Festas*, fl. 89 e Chagas, *Festas que o Real Convento do Carmo fes à Canonização de S. Andre Cursino*, fl. 89.

²⁵ Cf. Crill, “Asia in Europe: Textiles for the West”, 265.

indianos? ou, até por inerência, a uma eventual hierarquização dos “panos da Índia” em termos de usos e de espaços ao abrigo de um determinado estatuto valorativo?

Por ora não temos como responder de forma plena. Em todo o caso, estamos certos de que o intenso contacto com pessoas e bens de proveniência asiática a que Lisboa se associa no século XVI muito terá concorrido para o desenvolvimento de uma evidente familiaridade com esses mesmos testemunhos que, desde então, chegam ao país. Ao mesmo tempo, segundo nos foi dado compreender, com base nas pesquisas que temos intentado desenvolver neste domínio temático, salvo certos tipos de produção, como as “*mui formosas colchas e céus de camas, de subtis labores e pinturas assim como das patolas ou panos pintados feitas em Cambaia*”²⁶, logo assinaladas por Duarte Barbosa em 1518, os espécimes indianos correspondiam, *grosso modo*, a panos e roupas de algodão (alguns com mistura de seda). Estes seriam de qualidade baixa ou média²⁷ e destinavam-se sobretudo à confecção de vestuário civil e sacro, como tão bem o demonstram os inventários de bens patrimoniais datáveis da primeira metade de Quinhentos. Embora os artigos indianos se mantenham como opções válidas e apreciadas no domínio têxtil até pleno século XVIII, a partir de meados de Quinhentos estes terão começado a partilhar e, até porventura, a ceder o protagonismo aos seus congéneres persas e chineses²⁸, os quais se tornam, entretanto, mais frequentes em Portugal – ainda que aparentemente em menor quantidade quando comparados com aqueles provenientes da Índia, porventura menos dispendiosos. Produzidas em seda, e enriquecidas por composições bordadas de grande riqueza ornamental e cromática, como amiúde se assiste nos artefactos chineses, estas obras parecem conotar-se com produções mais luxuosas e sofisticadas. E estes são alguns dos aspectos que justamente ecoam entre os comentários compulsados: ao que tudo aponta, os lusitanos reconhecem as diferenças entre os suportes utilizados nas opções decorativas adoptadas por ocasião dos festejos. No caso dos exemplares chineses denotam mesmo abertura em relação à componente inovadora que os enforma elogiando e assinalando essa mesma dimensão, muito em particular a vivacidade e o naturalismo que caracteriza a abordagem dos temas figurados.

Na impossibilidade de desenvolver mais o assunto afigura-se, todavia, seguro afirmar que a entrada massiva dos “panos da Índia” em Portugal implicou inevitáveis transformações culturais da sociedade ao nível do conhecimento, do gosto e do consumo gerados em torno deste tipo de bens. Graças ao intenso convívio com os têxteis asiáticos, que desde o século XVI se encontram disponíveis no mercado nacional, os portugueses integram obras provenientes de tão remotas paragens no seu quotidiano e revelam um nítido à-vontade em relação a este universo artístico, que parecem

²⁶ Cf. Barbosa, *Livro em que dá Relação do que viu e ouviu*, 79. Sobre as colchas e outras tipologias indianas apreciadas pelos portugueses vide os estudos de Barbara Karl, “‘Marvellous things are made with needles’: Bengal colchas in European inventories, c. 1580-1630”, *Journal of the History of Collections*, 23:2 (2011): 301-313; Yumiko Kamada, “The Attribution and Circulation of Flowering Tree and Medallion Design Deccani Embroideries”, in Navina Najat Haidar e Marika Sardar, ed., *Sultans of the South: Arts of India's Deccan Courts, 1323-1687* (Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2011), 132-147, Pedro Moura Carvalho, *Luxury for Export: Artistic Exchanges between India and Portugal around 1600* (Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 2008); Teresa Pacheco Pereira, “À volta de alguns bordados indianos monocromos”, in *Oriente*, 15 (2006): 44-57; Lotika Varadarajan, “Indo-portuguese textiles – new orientations”, in Fátima da Silva Gracias, Celsa Pinto e Charles Borges, ed., *Indo-Portuguese History: Global Trends. Proceedings of XI International Seminar on Indo-Portuguese History*. Goa, [s.n.], 2005, 251-259.

²⁷ Presumimos que análogos àqueles com que, segundo Pyrard de Laval, todos andavam vestidos da cabeça aos pés, desde o cabo da Boa Esperança até à China; cf. Laval, *Viagem de Francisco Pyrard de Laval*, vol. 2, 184-185.

²⁸ Ainda que também estes se encontrem pontualmente presentes na extensa lista de artigos que integram o já citado documento relativo ao guarda-roupa de D. Manuel, realizado em 1522: “*Item Mais huun esparamentos doratorem de brocado da China- a saber- seis peças de corrediças que tem todas juntamente dezanove panos e tres covados e duas terças cada pano e framjados de retros azull pellas ylhargas E huu çeo do mesm brocado dalparavazes pellas ylharguas e por huua so fromtarya framjado de rretros azul e forrado de bocasym vermelho guranicido de fitas de cadarço*”; cf. Freire, “Inventário”, p. 388.

conhecer razoavelmente bem, ao ponto de distinguirem peças com diferentes origens e particularidades e de propalar juízos de valor de índole vária a seu respeito – um aspecto de suprema relevância quando se intenta averiguar acerca do modo como os portugueses apreendem e se relacionam com os artigos têxteis asiáticos. Neste sentido, e estritamente com base nos elementos coligidos até ao momento, desde logo se constata que, não obstante a origem das obras assinaladas nos textos estudados estar ou não bem identificada, aquelas provenientes da China beneficiam, entre os portugueses, de um evidente prestígio. Ao que tudo aponta, este estatuto mantém-se intacto ao longo do período cronológico estudado²⁹ (1500-1750) e sem aparente equiparação, pelo menos, em relação aos suportes tecidos (e bordados) indianos utilizados em contextos idênticos. Tão ou mais interessante é constatar como esta mesma coerência se estende às descrições das peças que, quando localizadas nos registos escritos e de teor mais detalhado, denotam não só uma enorme afinidade entre si do ponto de vista programático e estético, como com o espólio ainda na actualidade sobrevivente.

²⁹ Embora a notícia mais antiga de que dispomos até ao momento, relatando a presença de panos da China numa destas efemérides, date apenas de 1595, acreditamos que no futuro venham a localizar-se referências mais remotas ao uso deste tipo de suportes em momentos festivos sacros nacionais à semelhança do que sucedeu, por exemplo, em Goa desde meados do século XVI; cf. o nosso estudo “Entre a vivência religiosa cultural e académica”, 191-202.

Quadro I – Referências a têxteis chineses e objectos de ourivesaria indiana nas festas organizadas em Lisboa pela canonização de Santa Maria Madalena de Pazzi, 1669. Fonte: Siro Vlpérni, *O Forasteiro Admirado. Relaçam, panegyrica do Trvinfo, e Festas, qve celebrou o Real Convento do Carmo de Lisboa Pela Canonização da Seráfica Virgem S. Maria Magdalena de Pazzi, Religiosa da sua Ordem*, primeira parte. Lisboa: off. de António Rodriguez d'Abrev, 1672.

Têxteis chineses

p. 12 “Rematavase o apparato com huns panos da China, que com suas vivas, & alegres cores mostravão, que o primor dos engenhos daquelle clima estava nelles como pintado; & occupando aquelle lugar de sima, não deixavão duvida de serem elles cousa mui superior”

p. 15 “Por baxo destes até o chaõ hia hũa armação lavrada de setins de varias cores, que pera justamente gabala, basta dizer que era da China”

p. 16 “Seguiãose humas frontaleiras da China bordadas de ouro sobre setim azul, & com os mesmos passamanes de prata; de tanta excellencia, & valor, que não deixavam averiguar se occupavão o primeiro lugar do apparato por serem tão primorosas, ou se tinham o ultimo por se rematar nelle tudo o que se pôde imaginar de rico no asseio.”

p. 76 “hum docel carmesim, bordado de ouro, obra da China formosissimo, que servia de Ceo a huma flor grande”

p. 225 “huma alcatifa da China, aqual tendo em mui pouca conta o ouro, & a seda da sua tecedura [pois apunha debaixo dos pés,] sò pretendia os applausos pello corioso dos lavores, que em tudo erão dignos de ser o mais precioso cuidado das vistas.”

Ourivesaria indiana

pp. 76-77 “estava a Santa em huma peanha encarnada guarnecida de joyas, & diamantes, que se dividiam com lavores de perolas Orientaes das mais preciosas, com laços de diamantes, & esmeraldas. Nos vãos que descobriaó o nacar da peanha estavam borboletas de diamantes, & perolas. No meyo huma aguia de diamantes, & perolas, & tudo hia cercando, & seguindo o lavor com hũas cadeasinhas de ouro confeitadas, obra delicadissima da India, que acompanhavam nos coraçoes, que abriam rosinhas de perolas muito meudas, que davam notavel graça à composiçam da obra, & a trechos estrellas de diamantes”

p. 181 [a figura de Temor a Deus levava aos ombros] “as mais vistosas alfayas: consistião estas em hũa cadea, q manifestando a sua magnificencia nas voltas, & a valia na grossura: epilogava o artificio mais admiravel da India no feitio [...]. Taõ grãde adorno não podia deixar de fazer mui singular afigura, sendo elle em tudo mui peregrino, não sò porque peregrinou do mais remoto da India atè Lisboa”

p. 196 [na figura do Merecimento que segue no 3.º carro merecem atenção os sapatos] “descobria o caprichoso calçado, formado de humas sandalhas, prezas a humas botinas de setim, tam alegres pello carmim da sua cor, como ricas pella magnificencia de seus debuxos; os quaes abertos com curiosa variedade, nenhuma boca experimentavam fechada, pera lhe negar os louvores que mereciam pello luzido das suas guarniçoens. Consistiam estas em cordoens de ouro da favo (primorosa obra da India) que nam sei se eram mais admiraveis pello proprio do feitio, que pello lindo modo com que matizavam aquelles debuxos”

BIBLIOGRAFIA

AHMED, Afzal. *Indo-portuguese Trade in Seventeenth Century (1600-1663)*. Nova Deli: Gian Publishing House, 1991.

BARBOSA, Duarte. *Livro em que dá Relação do que viu e ouviu no Oriente Duarte Barbosa*, Introd. e notas Augusto Reis Machado. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1946 (ms. 1518).

BRAGA, Isabel Drumond. “Para o Estudo do património do Comendador de Santa Maria de Pernes, D. Henrique de Portugal: a carta de partilhas de D. Ana Ataíde (1626)”, in *Revista de Artes Decorativas*, 1, 2007: 161-182.

BRANDÃO, João. *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, ed. José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

CHAGAS, Fr. Manoel das. *Festas que o Real Convento do Carmo fes à Canonização de S. Andre Cursino, Bispo da Cidade de Fesula, & Religioso de sua Ordẽ. Em Setembro de 1629 ao Excellentissimo Senhor Dom Duarte*. Lisboa, off. de Pedro Creasbeeck, s/d [1632].

CHECA Cremades, Fernando, coord. *Los Inventarios de Carlos V y la Familia Imperial*, vols. II e III. Madrid: Fernando Villaverde, 2010.

CRILL, Rosemary. “Asia in Europe: Textiles for the West”, in *Encounters: The meeting of Asia and Europe 1500-1800*, ed. Anna Jackson e Amin Jaffer, 265-271. Londres: V & A Publications, 2004.

CUNHA, João Manuel de Almeida Teles e. “Economia de um Império. Economia política do Estado da Índia em torno do mar arábico e golfo Pérsico. Elementos conjunturais: 1595-1635” [Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, 1995].

DIAS, Pedro. *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822): O espaço do Índico*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998.

DIAS, Pedro. *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510: Aspectos artísticos*. Coimbra: Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1979.

FERREIRA, Maria João Pacheco. *Os têxteis chineses no contexto religioso português de aparato entre os séculos XVI e XVIII*, 2 vols. [Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011].

FERREIRA, Maria João. “Entre a vivência religiosa cultural e académica. A presença de têxteis chineses nas festas do colégio de São Paulo de Goa em meados do século XVI”, in *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*, VII, 2008-2009: 191-202, disponível em ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9414.pdf

FOX, Robert e Anthony Turner, eds. *Luxury Trades and Consumerism in Ancien Régime Paris: Studies in the History of the Skilled Workforce*, Aldershot – Brookfield: Ashgate Publishing Ltd, 1998.

FREIRE, Anselmo Braamcamp. “Inventário do Guarda-roupa de D. Manuel”, in *Archivo Histórico Portuguez*, vol. II, 408, 1904.

HALLETT, Jessica e Teresa Pacheco Pereira, coord. *O Tapete Oriental em Portugal. Tapete e Pintura, séculos XV-XVIII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2007.

HALLETT, Jessica. "From the looms of Yazd and Isfahan Persian Carpets in Portugal", in John Thompson, Daniel Shaffer e Pirjetta Mildh, eds. *Carpets and textiles in the Iranian World 1400-1700. Proceedings of the Conference held at the Ashmolean Museum on 30-31 August 2003*. May Beattie Archive at the Ashmolean Museum, University of Oxford – Bruschettini Foundation for Islamic Art and Asian Art, 90-123, Génova, 2010.

LACH, Donald. *Asia in the Making of Europe*, vol. II, tomo I, 2.ª ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

LAVAL, Francisco Pyrard de. *Viagem de Francisco Pyrard de Laval*, vol. 2, ed. de Joaquim H. Cunha Rivara, rev. e aumentada por A. de Magalhães Basto. Porto: Livraria Civilização, 1944 (ms. 1601-1611).

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. "O primeiro inventário da igreja de S. Roque (1561)", in *Para a História das Ordens e Congregações Religiosas em Portugal, na Europa e no Mundo*, ed. de José Eduardo Franco e Luís Machado Abreu, vol. 1, 737-784. Prior Velho: Paulinas, 2014.

MOREIRA, Rafael, "As Formas Artísticas", in *História dos Portugueses no Extremo Oriente: De Macau à Periferia*, dir. A.H. de Oliveira Marques, 1.º vol., tomo I. Lisboa: Fundação Oriente, 1998.

PINTO, Pedro. "Um Olhar sobre a Decoração e o Efémero no Oriente: a relação dos Bens Embarcados em Goa em 1559 para o Reino, o inventário dos Bens do Vice-Rei D. Martim Afonso de Castro, falecido em Malaca, em 1607, e a relação da entrada do vice-rei D. Jerónimo de Azevedo em Goa, em 1612", *Revista de Artes Decorativas*, 2, 2008: 237-254.

Relação das magnificas festas, com que na Cidade de Lisboa foy applaudida a Canonização de S. Camillo de Lellis, fundador da Congregaçam dos Clerigos Regulares Ministros dos Enfermos: e Sermoes Pégados no festivo Oitavario, que pelo mesmo fim se celebrou nos Hospital Real de Todos os Santos. Lisboa: off. de Francisco da Sylva, 1747.

Relações das Sumptuosas Festas com que a Companhia de Jesus da Província de Portugal Celebrou a Canonização de S. Ignacio de Loyola, e S. Francisco Xavier. Lisboa, 1623.

RIELLO, Giorgio e Prasannan Parthasarathi, eds. *The Spinning World: A Global History of Cotton Textiles, 1200-1850*. Delhi: Primus Books, 2012.

RIELLO, Giorgio e Beverly Lemire. "East & West: Textiles and Fashion in Early Modern Europe", *Journal of Social History*, 41:4, 2008: 887-916.

SOUSA, Maria Teresa de Andrade e. *Inventário dos Bens do Conde de Vila Nova D. Luís de Lencastre, 1704*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1956.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, ed. *O Luxo no Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610)*. Porto: Universidade Católica Editora, Centro Interpretativo da Ourivesaria do Norte de Portugal / Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, 2012.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 3 – AS ARTES DECORATIVAS NO ESPAÇO PORTUGUÊS***As artes decorativas na capela de S. João Baptista:
significado teológico-político*****Elisabete Correia Campos Francisco**

Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Homem do seu tempo, D. João V não se mostrou indiferente à teologia política que, a partir do século XVI, fundamentava a legitimidade do monarca perante a sociedade¹. Esta teoria remetia para a imagem da dupla pessoa de Cristo, homem e Deus, mortal e divino, num só. Desta forma, a monarquia absoluta é religiosa.

Através de todo um conjunto simbólico em torno da sua pessoa, o rei fortalecia a sua posição, assumindo carácter divino, embora o rei celestial continuasse a ser Deus eternamente. Cruzando o espectáculo político com a religião, o sagrado com o profano, D. João V ligou o seu nome ao seu santo onomástico, S. João Baptista, na capela jesuíta de S. Roque.

Construída em 1742 e 1750, a mando de D. João V, a capela de S. João Baptista foi uma encomenda dos jesuítas ao monarca:

“Diz uma lenda que D. João V, movido da relativa pobreza em que, n’aquelle templo se prestava culto ao santo precursor, promettera aos jesuítas mandar refazer a respectiva capella, de modo que ficassem igualmente honrados o santo e o seu devoto”².

No entanto, esta lenda parece não ter fundamento pois sabe-se que aquela capela foi outrora destinada ao culto do Espírito Santo:

“Pediram os Padres da Casa Professa de S. Roque a D. João V que na sua igreja instituísse uma capela consagrada a S. João Baptista. Escolhido o local, onde anteriormente estava a capela do Espírito Santo, mandou-a o rei executar em Roma”³.

É assim que surge, em todo o seu esplendor, a capela de S. João Baptista, mandada elaborar em Roma pelos melhores architectos, escultores, mosaicistas, ourives e metalistas da época. Encomendada a Roma a prestigiados architectos como Luigi Vantivelli (1700-1773) e Nicola Salvi (1697-1751), insere-se no gosto barroco-romano. Os próprios architectos encarregaram-se de procurar em Roma os melhores mestres decoradores que servissem os objectivos e desígnios do rei de Portugal.

Apesar de ser uma obra de arte da autoria de architectos italianos⁴, não deixou de ser uma conformação ao gosto do monarca português, tal como uma adequação ao próprio templo jesuítico

¹ O maior teórico desta teologia política foi o jesuíta Francisco Suarez, cuja principal obra foi *Defensio Fidei* (1613).

² VITERBO, Sousa e ALMEIDA, R. Vicente – *A capella de S. João Baptista erecta na Egreja de S. Roque*, p. 12.

³ VELLOSO, Queirós – *Guia de Portugal artístico*, p. 4.

⁴ Precisamente porque a Europa atravessava uma fase complexa, misto de modernidade e de sistemas arcaizantes, optou-se por recorrer a Roma, como aliás era costume para as encomendas reais. “De facto, a sociedade portuguesa, na periferia da Europa, não está apta a aceitar, sem discussão, esquemas que lhe são estranhos, a que se mistura, contudo, uma vontade de fazer como em Roma, ou, pelo menos, de fazer como se

em que se iria inserir. A condicionante fundamental seria o espaço disponível: partindo de S. Roque, era necessário produzir um espaço que se apoiasse num princípio da Igreja pós-Trento.

A capela de S. João Baptista, mandada edificar por D. João V para os jesuítas, teria realmente sido construída sob a inspiração dos mesmos. De facto, ao padre Carbone – jesuíta italiano, matemático, radicado em Portugal – coube zelar pela obra, em conjunto com Pereira de Sampaio – encarregado de Portugal em Roma –, pedindo para que desde materiais a artistas, tudo fosse “do melhor”⁵ que se achasse em Roma. Assim, a capela apresenta um esquema estilístico que precede e anuncia o neoclassicismo, o espaço pictórico com forte dominante barroca – tal como os grupos escultóricos da prataria – e uma decoração interior *rocaille*, sobretudo nas artes ornamentais.

O interior da capela reveste-se dos mais belos e ricos materiais: mármore branco, bronzes dourados e madeiras raras, pórfiros verde e roxo, diásporo, lápis-lazúli, alabastro, ametista, brecha antiga, jalde... O lampadário, de ourivesaria, é composto por três lâmpadas, em prata e bronze dourado, decoradas com querubins, festões e outros elementos fitomórficos. No centro, é cruzado por duas palmas com a cifra de D. João V, num fecho entrelaçado de festões e flores. O seu suporte, numa cornija em estanho, é todo decorado com folhagem e sobre esta, grinaldas de flores centradas por *putti*. O pavimento é em mosaico composto por materiais como ametista, ágata, lápis-lazúli, em tons azul, rosa e amarelo. Representa a esfera armilar. As cancelas de metal dourado mostram as insígnias reais ao centro.

O altar, ponto culminante do acto litúrgico, apresenta um fundo em mosaico com a cena do baptismo de Cristo e a sequência dos degraus é acentuada pela cor do pórfiro roxo e verde, com um estrado em madeira de laranjeira, marfim, pau-santo e ébano, finalizado em tom dourado. Com um frontão em lápis-lazúli, a sua base é de jalde antigo e ametista. As pilastras que o ladeiam são de alabastro. O tema central narra o passo do Apocalipse, segundo S. João. A banquetta do altar, cujo fundo é de lápis-lazúli, assume-se como imponente neste conjunto. Com uma estrutura profundamente decorada, de entrelaçados com *putti*, grinaldas de flores e cabeças de anjos, é constituída por uma grande cruz de altar e seis castiçais. A cruz radiante de altar, de base triangular, é decorada com nichos onde figuram as Virtudes Teologais. A sua estrutura é composta por ornamentação de *putti* e grinaldas de flores, em entrelaçados. O pé da cruz e os castiçais têm, em cada face, um nicho com figuras com representações simbólicas. Significam elas a Dignidade, a Bondade, a Humildade, o Êxtase, o Sofrimento, a Dor, “enfim, todas as qualidades e sentimentos nobres, toda a amargura da pobre humanidade traduzida na expressão das extraordinárias figurinhas”.⁶ As três sacras são em prata dourada com texto em pergaminho. A sua moldura formada em pilastras, arquitrave, frontão quebrado, com as representações simbólicas e medalhão oval, é decorada com anjos e signos, cachos de uvas e espigas de trigo em volutas, com o escudo real a fechar a base. Existe toda uma simbólica religiosa que enriquece o conjunto das sacras e que remete para além do puro deleite estético, para uma atitude funcional subtil, que reforça os dogmas de Trento e afirma o catolicismo.

Ao mandar construir a capela como obra sumptuosa, o monarca não esqueceu os objectos de culto, cujo esplendor não foi inferior à própria capela a que estavam destinados. A colecção, na qual todos os objectos intervêm activamente no acto religioso, é tradicionalmente designada como o Tesouro da Capela. Há uma adequação da obra de arte aos fins a conseguir. O belo, como forma de sublime, aquilo que eleva o espírito, alia-se à prática do catolicismo.

Importante neste conjunto é o tríptico em mosaico, que ornamenta pictoricamente a capela. O painel central, ponto de partida para a interpretação do conjunto, representa o acto do baptismo de

pensava em Portugal a arquitectura romana.” RODRIGUES, Maria João M. – *A Igreja de S. Roque em Lisboa*, p. 18.

⁵ VITERBO, Sousa e ALMEIDA, R. Vicente – *op. cit.*, p. 13.

⁶ VITERBO, Sousa e ALMEIDA, R. Vicente – *op. cit.*, p. 53.

Cristo por S. João Baptista, num céu aberto, e numas águas transparentes. Assistindo a este acto está a Virgem – numa atitude expectante – com uma das três Marias; num plano superior, o Salvador Eterno, envolto numa nuvem, acompanhado de três anjos. A descer sob Cristo e a presidir à sua fixação n'Ele está a pomba do Espírito Santo, que inunda a composição de uma luz sobrenatural. A ladear Cristo e ajoelhados sob Ele estão dois anjos, num plano inferior, testemunhas do Mistério. A moldura deste retábulo é rematada, na parte superior, com ornamentos de metal onde consta o monograma de Cristo: IHS.

O tema do Pentecostes, que compõe o painel do lado esquerdo, apresenta a descida do Espírito Santo sobre a Virgem e os Apóstolos no Cenáculo, e tem como figura central a Virgem, sobre a cabeça da qual transparece a luz do Espírito Santo. As cores são fortes e quentes, sobretudo o tom avermelhado do céu, de onde provém a luz da chama divina. Perante a descida do Espírito, a Virgem tem os olhos postos no céu, com as mãos fixas no peito. Porém, a sua atitude é serena, ao contrário dos apóstolos, agitados com o acontecimento. A ladear a Virgem estão as duas Marias, sendo que, no conjunto, todos rodeiam a Virgem, situada ao centro.

Do lado direito, no mosaico com o tema do mistério da Anunciação, sobressai novamente o vermelho da chama divina, que ilumina a Virgem ajoelhada perante o arcanjo Gabriel. Este segura na mão uma flor de pétalas brancas, a flor-de-lis. Contrariamente à tradição, as vestimentas do Arcanjo não são brancas⁷, mas em tons de laranja e azulado, em harmonia com as cores da composição. Ambos os quadros, em moldura de bronze dourado, são rematados por querubins em mármore.

A análise iconográfica das obras revela, mais uma vez, o pragmatismo artístico dos jesuítas, com os seus intuitos doutrinários. A representação da água adquire, no retábulo central, uma densidade simbólica extremamente profunda, crucial quer para os preceitos católicos difundidos, como a prática do baptismo para a salvação das almas, quer para afirmar a figura de Jesus nos desígnios jesuítas. De facto, a água é um elemento constante na vida de Cristo, frequente nas passagens do Novo Testamento:

“E quem der de beber a um destes pequeninos, ainda que seja somente um copo de água fresca, pode ser Meu discípulo.” (Mateus 10,42)

“Depois, deitou água numa bacia e começou a lavar os pés aos discípulos.” (João 13,5)

“Pilatos, vendo que nada conseguia e que o tumulto aumentava cada vez mais, mandou vir água e lavou as mãos em presença da multidão, dizendo: *Estou inocente do sangue deste justo.*” (Mateus 27,24)

“Ao chegarem a Jesus, vendo-O já morto, não Lhe quebraram as pernas, mas um dos soldados perfurou-Lhe o lado com uma lança e logo saiu sangue e água.” (João 19,34)

A imersão na água simboliza a purificação, logo, a passagem da morte para a vida. No momento do rito baptismal, dá-se a transformação sacramental. Através destas alusões iconográficas, os jesuítas não exortavam, persuasivamente, apenas ao sacramento do Baptismo. Através da imagem, os jesuítas souberam conduzir os crentes aos mistérios de Deus. Nesta alusão ao Baptismo de Cristo é importante a invocação ao Espírito Santo, que desce sobre a água. O episódio do baptismo de Cristo passa a ser revelador da Santíssima Trindade: na voz manifestada do Pai, na figura do Filho, que é baptizado, e no Espírito Santo, que paira sobre as águas do rio Jordão, vivificando-as.

Constata-se a importância que os jesuítas deram a este tema, presente no quadro central que decora a capela de S. João Baptista. Imanente a toda esta simbologia está, de facto, a figura de Jesus.

⁷ RÉAU, Louis – *Iconographie de l'art chrétien*, p. 180.

Imanente e onnipresente e S. João foi, de facto, o precursor e anuidor do Messias, segundo o seu próprio testemunho nas margens do rio Jordão:

“Eis o cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo.” (João 1, 29)

Jesus é o cordeiro de Deus imolado que restitui a redenção à Humanidade; aquele que, pela cruz, submete-se ao sacrifício supremo. Também a análise iconográfica dos quadros laterais conduz aos dogmas do Cristianismo, completando o sentido da obra central. No tema da Anunciação, o Arcanjo tem, em relação à Virgem, a mão direita levantada, parecendo apontar para o Espírito Santo, mas também com o intuito de salientar a importância das palavras que profere.

Quanto à flor-de-lis, que simboliza a brancura da neve imaculada, transportada na mão esquerda do Arcanjo, foi bem aproveitada pela iconografia cristã, aludindo à virgindade de Maria. No trio iconográfico da capela, é ainda comum a presença da essência divina ou celeste na figura do Arcanjo e de Cristo, e da essência humana, com a Virgem e S. João Baptista. Mas um terceiro factor é comum ao tríptico: a pomba do Espírito Santo. Simbolicamente associada ao Espírito Santo, a pomba branca é também símbolo da inocência. O local desta capela foi, outrora, dedicado ao culto do Espírito Santo e, por isso, o tema foi pragmaticamente aproveitado pelos jesuítas de S. Roque, para reforçarem este dogma da Igreja Católica, ao mesmo tempo que permitia a glorificação do santo onomástico do monarca.

Na capela de S. João Baptista, o mais pequeno pormenor é dotado de simbologia. Todo o seu esplendor não tem senão uma funcionalidade: o critério religioso. Foi um meio para atingir um fim prático. Como figura de Deus na terra, o monarca, mecenas da obra, evidenciou, através de representações visuais, o seu poder simbólico. Com a função de conduzir os homens, fê-lo através da memória e do reconhecimento de símbolos, acessíveis ao mais simples dos súbditos. Por outro lado, o rei era também o promotor da Fé católica. O simbolismo religioso adquire, nesta capela, uma carga quase transcendente. O rei D. João V cumpria o plano teológico-político da sua época, os jesuítas prescreviam os ditames do catolicismo. D. João V, sem ser a Luz, representava o brilho do astro solar no mundo terreno. S. João Baptista, sem ser a Luz, apontava-a.

É esse mesmo fim utilitário que explica que o processo de realização da capela de S. João Baptista, com todo o seu tesouro, só possa ser entendido num contexto simbólico, político e religioso. É importante a presença do símbolo real nas cancelas de metal dourado, no lampadário. As armas reais de D. João V estão presentes no medalhão da base de todas as peças da banquetta. Em peças como os tocheiros ou as sacras, encontramos o escudo e a coroa reais, muitas vezes acompanhadas pela concha, emblema de S. João Baptista, clara associação entre o poder real e a religião, e no pavimento a presença da esfera armilar.

O simbolismo torna-se mais forte se partirmos da análise do retábulo central, o tema do baptismo de Cristo. D. João V, “o rei-sol”, assumira na sua pessoa toda uma carga política e religiosa. Não sendo Deus, era aquele que representava os desígnios divinos, numa monarquia teológico-política, buscando a analogia com o seu santo onomástico. Assim, se o rei simboliza o sol em torno do qual tudo gira, também Jesus simboliza o sol da justiça (Malaquias 3,14). O próprio monograma jesuíta, IHS, abreviatura do grego IHSOUS que em latim significa Jesus, envolto em raios, aparece representado por um sol. A alegoria do sol está ligada ao símbolo universal do rei, logo, é também um símbolo cristológico.

Desta forma, à imagem de S. João Baptista, símbolo da caridade, associava-se o simbolismo do sol que está intimamente ligado à figura de Cristo. Por isso, a monarquia absoluta tão bem adoptou a alegoria solar: o sol está no centro do universo⁸, assim como o rei está no centro da vida terrena e

⁸ Monarcas absolutos como Luís XIV ou D. João V reinaram sob o símbolo do sol, numa época em que as ideias de Galileu e Copérnico já tinham vencido: é o sol que está no centro do Universo, e os planetas giram em seu

Cristo no centro da vida espiritual. Mas a simbologia solar ligada a Cristo vai ainda mais longe: os doze raios solares representam os doze apóstolos.

Se o monarca atingia os seus propósitos propagandísticos através deste bem conseguido programa iconográfico, também a Companhia de Jesus afirmava, mais uma vez, o culto aos santos, à Virgem e ao Espírito Santo, a prática dos sacramentos e, sobretudo, a figura de Cristo como tema central. E é, de facto, essa figura de Jesus, fonte de inspiração de toda a acção dos jesuítas, o ponto fulcral para a interpretação da simbologia desta pintura.

S. João Baptista não é mais do que um meio para se chegar a Cristo, ideia que reforça a simbologia solar, já que

“é o solstício de Inverno que abre a fase ascendente do ciclo anual; e o solstício de Verão é que abre a fase descendente [...]. É fácil constatar que é a porta do Inverno que introduz na fase luminosa do ciclo, e a porta estival na sua fase de obscurecimento [...]. O nascimento de Cristo foi no solstício de Inverno, e o de S. João Baptista no solstício de Verão.”⁹

Daí as palavras dos Evangelhos: “Ele deve crescer e eu diminuir” (João 3,30).

S. João Baptista, simbolicamente associado ao rei, não sendo a Luz, é, porém, ele que a aponta. Jesus, directamente ligado a S. João Baptista pelo santo sacramento do Baptismo, representa o ponto-chave de toda a acção jesuíta.

O rei magnânimo ergueu uma capela em honra do santo com o seu nome, S. João Baptista, símbolo da caridade. O resultado foi um espaço de alegorias simbólicas, um “espectáculo sensorial”¹⁰ ou o próprio “teatro dos sentidos”¹¹.

O esquema da capela foi, quer pelo gosto do rei, quer pelo controlo dos jesuítas, um produto do seu tempo, que excedeu o seu tempo.

redor. Nada melhor para a monarquia absoluta, como forma de simbolizar o seu poder. Mas a ideia do rei como sol, que o Absolutismo tão bem aproveitou, não era nova. O simbolismo solar é quase tão antigo como as próprias civilizações. Tomando o exemplo da mitologia clássica, já o deus Apolo assumia na sua figura o simbolismo solar.

⁹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos Símbolos*, p. 614.

¹⁰ MARTINS, Fausto Sanches – *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas em Portugal: 1542-1759*, p. 980.

¹¹ *Idem, ibidem*.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 3 – AS ARTES DECORATIVAS NO ESPAÇO PORTUGUÊS***Fragmentos da indumentária fúnebre do arcebispo Dom Gonçalo Pereira: entre lampassos, bordados e passamanaria*****Paula Monteiro**

Laboratório José de Figueiredo, Direcção-Geral do Património Cultural

Madalena Serro

Laboratório José de Figueiredo, Direcção-Geral do Património Cultural

Ana ClaroCentro de História do Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa
Laboratório HERCULES, Universidade de Évora**Cristina Dias**

Laboratório HERCULES, Universidade de Évora

António CandeiasLaboratório HERCULES, Universidade de Évora
Laboratório José de Figueiredo, Direcção-Geral do Património Cultural

O conjunto de fragmentos têxteis medievais proveniente do túmulo do arcebispo Dom Gonçalo Pereira (†1348) é um achado de raro valor cultural, que se acresce à história da indumentária litúrgica, hoje pertencente ao acervo do Tesouro-Museu da Sé de Braga¹. Figura proeminente de Quatrocentos, quer pelos serviços ministrados à Igreja quer como vassalo régio, Dom Gonçalo Pereira manda edificar para seu jazigo a Capela de Nossa Senhora da Glória, na Sé de Braga, ordenando a construção da arca tumular com jacente, onde se encontra ainda hoje sepultado². Revestido de imortalidade, o seu corpo fora paramentado com vestes de seda e de ouro reveladoras de um esplendor artístico e estético concordante com o monumento funerário, considerado uma verdadeira excepção da estatuária jacente episcopal da Idade Média portuguesa³.

A intervenção de conservação dos vinte e um fragmentos pertencentes às vestes episcopais e acessórios possibilitou o estudo material, técnico e decorativo, sendo aqui apresentada uma análise

¹ A 24 de Setembro de 1992, na Capela Nossa Senhora da Glória, Sé de Braga, reuniu-se uma equipa – cónego Melo, cónego Macedo e o técnico de conservação Fernando Beloto – responsável pela abertura do túmulo, e pela selecção e recolha dos têxteis. Posteriormente, foi convocada para o local a especialista em têxteis e conservadora Teresa Alarcão.

² COELHO, Maria H. da Cruz – *O Arcebispo D. Gonçalo Pereira: Um querer, um agir*. In IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga. Congresso Internacional, Braga. A Catedral de Braga na História e na Arte (Séculos XII-XIX). Braga: Universidade Católica Portuguesa / Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990, pp. 389-462; FERREIRA, J. Augusto – *Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga (sec.III-sec.XX): Obra Ilustrada com os braços dos respectivos Arcebispos desde o século XIV-XV*. [Braga]: Edição da Mitra Bracarense, 1930, vol. II, pp. 126-162.

³ SILVA, José Custódio Vieira; RAMÔA, Joana – *Sculpto Immagine Episcopali: Jacentes episcopais em Portugal (séc. XIII-XIV)*. *Revista de História de Arte*. 7 (2009), pp. 94-119; MONTEIRO, Manuel Rodrigues – *O túmulo de D. Gonçalo Pereira*. Braga: Pax, 1944.

parcelar. Este conjunto é caracterizado por sete lampassos⁴, uma sarja lavrada, seis tafetás, um bordado ao estilo *opus anglicanum*⁵ e dois com variante de “ponto de cruz oblíquo” e ainda um cordão com nó “de cabeça turco”, uma corda, um fragmento de pergaminho e outro de penas⁶.

Para fazer corresponder os fragmentos aos têxteis remanescentes no interior do túmulo, foi essencial a documentação realizada durante a abertura que, não integrada no processo do Tesouro-Museu, foi recuperada para este propósito⁷. Nesta documentação são já anotadas incertezas às quais acrescem outras suscitadas por quem não esteve presente. Porém, foi possível chegar a uma proposta interpretativa do achado têxtil.

Túmulo de Dom Gonçalo Pereira: identificação das vestes e acessórios

O corpo apresenta-se paramentado e envolvido por dois sudários*, um mais denso no exterior, cingidos por uma corda que se mantém enlaçada ao nível dos membros inferiores. A cabeça e o tronco estão libertos destes tafetás anunciando a ocorrência de saque, marcada pela ausência de ourivesaria⁸.

A mitra* é bordada a *opus anglicanum* e estava colocada na cabeça que repousa sobre uma almofada de lampasso* com enchimento de penas*. Vestígios desta matéria são visíveis nos fragmentos de bordado com variante de “ponto de cruz oblíquo”* sobrepostos a um de tafetá azul*, cujas funções estão ainda por identificar.

A casula gótica é em sarja lavrada e ornada com sebasto bordado ao estilo *opus anglicanum** (na frente e o verso) bem como o capuz⁹. Identificam-se pelo menos outras quatro vestes. A dalmaticela

⁴ Produzido a partir dos finais do século XI e inícios do século XII, é um tecido lavrado com decoração produzida essencialmente por tramas fixas por teia de ligação, em tafetá ou sarja. DESROSIERS, Sophie [et al] – *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI^e siècle* [catalogue du Musée National du Moyen Âge – Thermes de Cluny]. Paris: Réunion des musées nationaux, 2004, pp. 23-28.

⁵ Bordado de lavor inglês, com apogeu entre o século XIII e meados do XIV, amplamente utilizado em paramentos litúrgicos. Com variação técnica durante a sua efémera produção, é reconhecido pelo fundo preenchido por fios metálicos contrastando com os motivos executados a seda policroma em ponto fendido, concêntrico nas carnações. FLURY-LEMBERG, Mechthild – *Textile Conservation and Research*. Berna: Abegg-Stiftung, 1988, pp. 118-139; KENDRICK, A.F. – *English Needlework*. London: A. & C. Black LTD, 1933, pp. 15-38.

⁶ A este conjunto acrescem a mitra, as ínfulas e as luvas removidas aquando dos restantes fragmentos e intervencionadas na Abegg-Stiftung, Suíça, integrando actualmente a exposição do Tesouro-Museu da Sé de Braga.

⁷ D. Gonçalo Pereira (Restauro do Túmulo) C. 1263_22/12/1348, Sé de Braga. Coimbra: Cres – Conservação e Restauro do Património Arqueológico e Histórico Lda., 1992. Arquivo do Tesouro-Museu da Sé de Braga, Compactdisc, 53 min.; ALARCÃO, Teresa – “Apontamentos no local (A completar o relatório).” Manuscrito não publicado, Arquivo do Tesouro-Museu da Sé de Braga, 1992; IDEM – “Relatório.” Manuscrito não publicado, Arquivo do Tesouro-Museu da Sé de Braga, 4 de Novembro de 1992; *Abertura do túmulo do Arcebispo Dom Gonçalo Pereira*. Coimbra: Cres – Conservação e Restauro do Património Arqueológico e Histórico Lda., 1992. Arquivo do Tesouro-Museu da Sé de Braga, documentação fotográfica em formato digital.

⁸ O alfinete de prata foi o único elemento de ourivesaria remanescente e integra, actualmente, a exposição do Tesouro-Museu da Sé de Braga.

⁹ A casula tem o tecido enfolado nas costas que se estenderia cobrindo a cabeça, identificado como um capuz, elemento remanescente da *paenula*. Este é ornado por sebasto aplicado em cruz e rematado, na frente, por brasões bordados que terminam no sebasto frontal, provavelmente com uma aplicação têxtil ou metálica. *VESTIDURAS pontificales del arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada, s. XIII: su estudio y restauración*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, p. 77; NORRIS, Herbert – *Church Vestments: Their Origin and Development*. London: J.M. Dent & Sons LTD, 1949, pp. 55-83.

é em sarja idêntica à da casula e tem galões metálicos¹⁰. Sob esta, a tunicela, em lampasso, fica identificada pelas mangas longas e estreitas. Este tecido é também aplicado nos maniquetes* que parecem pertencer à alva adornada¹¹ e estão sobrepostos a outros punhos, justos e ornados por botões falsos, provavelmente de outra alva. Acrescem-se outras vestes interiores, nomeadamente as bragas* (com corda* que cinge à cintura) e o amito adornado* que envolvia a cabeça, ambos em tafetá de linho¹². Numa dominante desordem, existem tecidos lavrados¹³ na zona inferior do corpo e lampassos* a envolver os tornozelos e as pernas¹⁴.

O conjunto de acessórios reúne: luvas, estola, manípulo, cingulo, cáligas e sapatos pontificais. As luvas em malha têm punhos bordados, provavelmente *opus anglicanum*, e marcas no dorso do adorno metálico, hoje inexistente. A estola* e o manípulo são em lampasso, sendo a primeira rematada por galão franjado¹⁵. O cingulo* resulta de uma rede losangular pontuada por nós “de cabeça turco”¹⁶. As cáligas envolviam provavelmente os pés e seriam no mesmo tecido lavrado dos sapatos, do qual foi observada uma sola.

Lampassos com lâminas de cabedal dourado

Inicialmente imperceptíveis, foram desvendadas duas gramáticas decorativas nos lampassos através da observação com luz rasante, luz UV e microscópio estereoscópico. O “lampasso dos leões” existe nos maniquetes da alva adornada, tunicela, banda decorativa do amito, almofada e “peça rectangular envolvente das pernas”, enquanto a estola é composta pelo “lampasso das aves”.

O primeiro lampasso, com o módulo decorativo de 20 x 13,5 cm¹⁷, é caracterizado por leão com colar com pendente circular e cauda flamejante, representado em sentido oposto de um grou de asas abertas, ficando enleados por folhagem estilizada, uma com elemento circular e outra com palmeta, preenchidas por efeito em escama. Trata-se de uma decoração profusa, com dinamismo marcado

¹⁰ As mangas curtas e largas são rematadas por tecido com fios metálicos. Os galões estão aplicados segundo a decoração recorrente nas dalmaticelas e dalmáticas, onde um galão horizontal a delimitar o decote é cruzado por outro que demarca os ombros, descendo para a frente e para as costas.

¹¹ A revestir o avesso dos maniquetes está um tafetá, de cor crua, que se prolongaria perfazendo as mangas e provavelmente a restante veste. Os elementos de fecho (botão e aselha) assinalam técnicas peculiares do período medieval. CROWFOOT, Elisabeth; PRITCHARD, Frances; STANILAND, Kay – *Textiles and Clothing c. 1150-1450: Medieval Finds from Excavations in London*. London: Boydell Press, 2001, pp. 130-141, 164-172.

¹² A banda decorativa do amito é em lampasso e fecha com botão e aselha (idênticos aos dos maniquetes). À época, o amito adornado podia cobrir a cabeça, como de um capuz se tratasse, recolhendo para trás, assemelhando-se a uma gola. VESTIDURAS – *Ob. cit.*, p. 125; NORRIS – *Ob. cit.*, pp. 85-86.

¹³ Destacam-se tecidos amarelos com decoração relevada e pontuada por motivos talvez obtidos por fios metálicos. Pode sugerir-se a analogia com os *diaspros* (género de lampassos), caracterizados pelos pormenores espolinados a fio metálico, dos finais do século XIII e do século XIV. DESROSIERS – *Ob. cit.*, pp. 342-347.

¹⁴ A identificação de um lampasso como “peça rectangular envolvente das pernas” pode sugerir a frequente aplicação de tecidos, rectangulares ou barras, junto à bainha em algumas vestes litúrgicas. VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro – *Arqueologia: Duas cartas sobre indumentária litúrgica na iconografia medieval a propósito dos Painéis de S. Vicente de Fora. Biblos*. 2 (nº 3 e 4) (1926), pp. 1-14. A título de exemplo enumera-se a dalmática, a túnica e a alva do arcebispo Rodrigo Ximénez de Rada, século XIII, assim como algumas representações de vestes no fresco da Cappella di San Martino, Basilica inferiore di San Francesco d'Assisi, Perugia, do século XIV.

¹⁵ A estola tem as extremidades trapezoidais unidas por um ponto de costura que as impedia de cair livremente, reportando à fixação com presilha de tecido, cordão ou fita utilizada na dita “estola pastoral”.

¹⁶ Desconhece-se a composição e estrutura do cingulo na sua totalidade, mas sabe-se que as extremidades, terminadas por borlas franjadas, combinam cordões com nós “de cabeça turco” (DE BOECK, J. [et al] – *Stof Uit de Kist: De middeleeuwse textielschat uit de abdij van St.-Truiden*. Leuven: Peeters Publishers, 1991, p. 389).

¹⁷ Repete-se quatro vezes alcançando o tecido a largura de 54 cm, com ourelas de 0,75 cm.

por barras implícitas, ora de leões, ora de aves, e por um andamento ondulante vertical insinuado pelos caules dos ornatos fitomórficos (Fig. 1).

No que concerne à técnica de tecelagem, os motivos são produzidos por lâminas de cabedal dourado (tramas suplementares) que atravessam toda a largura do tecido e são fixas por uma teia de ligação, de seda, em sarja 2 prende 1 (direcção S, face trama). As teias e tramas de fundo, de seda, entrecruzam-se em sarja 3 prende 1 (direcção Z, face teia). Os resultados da análise microquímica de SEM-EDS e de FTIR revelaram tratar-se de lâminas com substrato de pele, curtida por tanagem vegetal, na qual foi aplicada uma folha de ouro, quase puro¹⁸. Esta tipologia de lâmina é característica dos tecidos medievais da Ásia Central e China que chegaram à Europa a partir dos séculos XIII/XIV¹⁹. Corroborando esta origem, foi identificado por HPLC-DAD o corante pau-brasil, à época unicamente utilizado no Oriente, bem como a presença de antraquinonas laranja/avermelhadas, ainda por identificar, inexistentes nas plantas de origem europeia até agora exaustivamente estudadas. Estas antraquinonas aparecem associadas a outras duas, alizarina e purpurina, identificadas nos géneros de *Rubiaceae*²⁰.

O segundo lampasso com o módulo decorativo incompleto de 48,5 cm x (?) afigura-se também profuso, é assinalado por ave de perfil com garras e uma palmeta entre outros ornatos fitomórficos. A reconstrução provável que aqui se propõe foi baseada no tecido da arca funerária do infante D. Pedro (†1319), sepultado no Monasterio de Santa María Real de Huelgas, Burgos²¹. Através do desdobramento dos ornatos, segundo o eixo de simetria vertical, forma-se uma parelha de aves afrontadas com longas caudas entrecruzadas encimadas por palmetas. As aves demarcam um andamento horizontal repetido na barra implícita seguinte, de forma descentrada, ficando uma malha ogival de dupla ponta insinuada pela passagem de linhas ondulantes verticais pelas caudas (Fig. 2). Tal como no “lampasso dos leões”, os motivos são formados por lâminas de cabedal dourado, com maior dimensão, mantidas à superfície da tecelagem, diferindo a organização das teias e tramas de fundo em tafetá. Foi também detectado o pau-brasil, bem como o índigo e uma grande quantidade de alizarina, associada às já referidas antraquinonas.

Estes lampassos denunciam um gosto asiático, de provável produção do império mongol (do século XIII até meados de XIV), que se difundiu através da Ásia Central até ao Irão, com começo na China²². Caracterizados pela superfície maioritariamente dourada, são integrados na designação de “panos de ouro” ou *Nasij*²³. No “lampasso dos leões” a densa composição assimétrica e dinâmica que remete

¹⁸ Apesar de ser frequente a utilização de um adesivo para a aplicação de folha de ouro, os resultados das análises laboratoriais não são conclusivos. Foi identificado um composto de natureza proteica que tanto pode estar relacionado com a degradação do cabedal como com a presença de uma cola animal. JARÓ, Márta – *Fili metallici nelle stoffe di Cangrande*. In *Cangrande della Scala. La morte il corredo funebre di un principe nel medioevo europeo*. A cura di E. Napione, G.M. Varanini P. Marini. Venezia: Marsilio, 2004, pp. 112-122; IDEM – *Metal thread variations and materials: simple methods of pre-treatment identification for historical textiles. Conserving Textiles: Studies in Honour of Ágnes Timár-Balázs*. 7 (2009), pp. 68-76; INDICTOR, N. [et al.] – *Metal Threads Made of Proteinaceous Substrates Examined by Scanning Electron Microscopy – Energy Dispersive X-Ray Spectrometry. Studies in Conservation*. 34 (1989), pp. 171-182.

¹⁹ JARÓ (2004) – *Ob. cit.*, p. 120; FLURY-LEMBERG – *Ob. cit.*, p. 160.

²⁰ Existem diferentes géneros de *Rubia*, sendo os mais conhecidos: *Rubia tinctorum* (europeia), *Rubia cordifolia* (asiática) e *Rubia peregrina* (europeia).

²¹ GÓMEZ-MORENO, Manuel – *El Panteon Real de las Huelgas de Burgos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, pp. 34-35, nº 44, Lam. XC.

²² A fusão das tradições têxteis dos artesãos do Norte da China e do Irão Oriental, restabelecidos na Mongólia e Ásia Central, originou um multiétnico reportório de sedas luxuosas, que invadiram posteriormente o mediterrâneo sob a designação ocidental de “panos tártaros”. WARDWELL, Anne – *Panni tartarici: eastern Islamic silks woven with gold and silver (13th and 14th centuries)*. *Islamic Art*. III (1988-1989), pp. 95-173.

²³ As lâminas de cabedal dourado eram já utilizadas nas dinastias Jin e Song e comuns nos *nasij* de produção chinesa durante o século XIV. Outras tipologias de elementos metálicos, em lâmina ou em fio laminado, com substrato animal (membrana ou pergaminho) ou de papel, dourados ou prateados, podiam ser igualmente

para a Ásia Central é associada a motivos atribuíveis à China, sendo comparável aos lampassos do The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (1989.191) e do The Cleveland Museum of Art, Ohio (1991.5), atribuídos à Ásia Central ou Daidu, século XIII, bem como ao tecido n.º 2 referido por Zvezdana Dode atribuído à dinastia Yuan, século XIII-XIV²⁴. No “lampasso das aves” a composição é simétrica e estática, com motivos afrontados que remetem para influências chinesas, típicas das dinastias Liao e Jin, relembrando as estruturas em medalhão de origem iraniana oriental²⁵. É evidente a semelhança com os lampassos provenientes dos túmulos do infante D. Pedro e de Blanca de Portugal, referidos como brocado chino e brocado oriental branco, respectivamente, ficando para o primeiro assinalada a influência árabe²⁶. Para ambos foi recentemente considerada a influência de modelos chineses, mas herdados do período pré-mongol²⁷. Deste modo, nos dois lampassos analisados, cuja materialidade e estilo remetem para uma produção da Ásia Central, do período Mongol, fica assinalado um gosto marcadamente chinês.

Suásticas lavradas e bordadas

A decoração do tecido “semelhante ao da casula”*, e consequentemente da dalmaticela, é composta por duas suásticas, com orientação divergente, inseridas individualmente numa malha quadrangular oblíqua realizada por frisos que se entrecruzam. Parelhas de grega e retângulos concêntricos inserem-se nos frisos, ficando por identificar os ornatos de pontos de tangência. A tecelagem em sarja 3 prende 1, direcção S, caracteriza este tecido de seda monocroma designado por “sarja lavrada” (Fig. 3).

A suástica parece unificar o conjunto indumentária/jacente, pois além de esculpida no manípulo e na banda decorativa do amito do jacente surge tecida no galão metálico da mitra e ainda bordada em fragmentos. Estes, bordados com variante de “ponto de cruz oblíquo” sobre tafetá de linho de cor crua, têm a suástica em seda castanha, inscrita numa cruz quadrática em seda vermelha. O motivo, com 2,8 x 2,8 cm, organizado em xadrez estaria associado a outro castanho, actualmente vestigial (Fig. 4). Uma decoração semelhante é visível numa túnica, datada de 1283, recolhida no achado arqueológico de ‘Asi-I-Hadat, Líbano²⁸.

O “ponto de cruz oblíquo”, também designado “ponto de Arraiolos” ou “ponto de trança eslavo”, diferencia-se do bordado em análise pelos pormenores técnicos do avesso. Com origem no “ponto de cruz simples”, surgiram esta e outras variantes amplamente empregadas nos bordados do tipo hispano-muçulmano, ficando reconhecida uma possível origem muçulmana para o “ponto de

empregados. WARDWELL, Anne; WATT, James C.Y. – *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art; Ohio: Cleveland Museum of Art, 1997, pp. 126-163.

²⁴ DODE, Zvezdana – Juhta Burial Chinese Fabrics of the Mongolian Period in 13th-14th Centuries in North Caucasus. *Bulletin du CIETA*. 82 (2005), pp. 75-93.

²⁵ WARDWELL; WATT – *Ob. cit.*, p. 127.

²⁶ “[...]fondo de flores y follaje muy estilizados, de tipo más árabe que chino, como tradición de lo califal asiático”. GÓMEZ-MORENO – *Ob. cit.*, p. 65. Apesar de menos evidente fica registada a semelhança com o lampasso do *Musées Royaux d’Art et d’Histoire*, Bruxelas (Tx. 554), de Trezentos, de produção irariana. THOMAS, Michel; POMMIER, Sophie; MAINGUY, Christine – *L’Art textile*. Geneve: Skir, 1985, p. 56.

²⁷ HERRERO CARRETERO, Concha – El Museo de Telas Medievales de Santa María la Real de Huelgas. Colecciones textiles de Patrimonio Nacional. In *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época 1170-1340* [catálogo da exposição]. Comis. Joaquín Yarza Luaces. [S.l.]: Patrimonio Nacional, 2005, pp. 133-138. Estes lampassos estão marcados por carimbos reveladores de marcas de comerciantes. IDEM – Marques d’importation au XIVe siècle sur les tissus orientaux de Las Huelgas. *Bulletin du CIETA*. 81 (2004), pp. 40-47.

²⁸ O bordado em seda da túnica (múmia Had. 90-35 D), definido como “semelhante ao ponto de cruz”, apresenta uma decoração mais densa, com motivos análogos e a mesma cromia. AL-JAWFIYAH, Jamiyah al-Lubnaniyah lil-Abhath – *Momies du Liban: Rapport préliminaire sur la découverte archéologique de ‘Asi-I-Hadat (XIIIe siècle)*. França: Edifra, 1993, p. 67.

Arraiolos”. O “ponto de trança eslavo” é mencionado, entre outros bordados, num fragmento que envolvia as relíquias da escultura da Virgem de la Majestad, catedral de Astorga, datado da segunda metade do século XIII²⁹, e parece também figurar num dos coxins do túmulo de Fernando de la Cerda, em Santa María Real de las Huelgas, Burgos³⁰. Com aspecto semelhante, mas distinto tecnicamente, o “punto espiga” fora já aplicado em exemplares medievais como observado na almofada do Arcebispo Rodrigo Ximénez de Rada, de produção francesa, datada do século XIII³¹.

A proveniência do lavor em análise fica por definir. No entanto, é sugestionada a possibilidade de os fragmentos terem pertencido a uma almofada que, à semelhança do esculpido no jacente, forma par com outra.

Ao estilo *opus anglicanum*

O fragmento do bordado do capuz da casula apresenta a figura de *Iovac* (Fig. 5) que se integrava na decoração de dois frisos ondulantes entrecruzados formando quadrifólios com figuras³², alternados por uma flor ladeada por duas flor-de-lis. Esta composição de cariz religioso, à semelhança do representado no sebasto, é idêntica à dos punhos das luvas – provavelmente bordado *opus anglicanum* – estabelecendo-se uma harmonia que se destacaria do conjunto. O capuz fica rematado, na frente, por bordado composto por friso de brasões com cruz flordelisada, alternados com folha de carvalho, que identificam a família Pereira³³.

No bordado da casula ficam identificadas algumas características daquele lavor inglês como as figuras inseridas em quadrifólios, a utilização do “ponto fendido” em seda e a representação da folha de carvalho³⁴. Acrescem particularidades que o determinam como ao estilo *opus anglicanum*: a representação bidimensional com uma paleta reduzida de tons, que é acentuada por pontos de seda preta que contornam motivos e definem feições (isentas de efeito espiralado); e a intenção de reproduzir efeitos de preenchimento dos fundos a “pontos de ouro estendidos” que é visível na aplicação do “ponto tijolo”, em seda, no fundo dos quadrifólios. Apesar de desconhecida a proveniência deste bordado, trata-se certamente de um lavor premeditado face à presença dos elementos heráldicos.

²⁹ YARZA LUACES, Joaquín (Comis.) – *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época 1170-1340* [catálogo da exposição]. [S.l.]: Patrimonio Nacional, 2005, pp. 241-242.

³⁰ GÓMEZ-MORENO – *Ob. cit.*, Lam. CXXIII e CXXIV. Alguns bordados com diferentes designações espanholas parecem ser em “ponto de trança eslavo”, como sendo o “punto trenzado” nos coxins dos túmulos medievais de Fernando de la Cerda (IDEM, *Ibidem*, Lam. CXXXI), do rei Enrique I (IDEM, *Ibidem*, Lam. CXXVIII) e da rainha Berenguela de Castilla (IDEM, *Ibidem*, Lam. CXXVIII). Variantes deste último ponto são o “punto trenzado al aire” e o “punto trenzado de pleita” identificados nos coxins da monja Constanza II (IDEM, *Ibidem*, Lam. CXXVIII e CXXX) e da rainha Leonor de Inglaterra (IDEM, *Ibidem*, Lam. CXXVI e CXXVIII; YARZA LUACES – *Ob. cit.*, p. 242), respectivamente.

³¹ VESTIDURAS – *Ob. cit.*, pp. 28-53.

³² No sebasto todas as figuras estão representadas a meio corpo, aureoladas e inscritas em quadrifólios, sendo denominadas pelas filacteras. Enumeram-se *Daniel*, *Isaías* e *Jacob* no sebasto da frente e *Johans*, *Petru(s)*, *Iovac*, *Jesus Cristo* (sem filactera) e *Vir(go)* no capuz, ficando por identificar as restantes atendendo à acentuada degradação. Para este assunto consultar Arquivo do Tesouro-Museu da Sé de Braga, *Apontamentos no local (A completar o relatório)*. Autoria de Teresa Alarcão.

³³ A ornamentação brasonada ocorria ocasionalmente em vestes litúrgicas bordadas em *opus anglicanum*. KENDRICK – *Ob. cit.*, pp. 22-24. Destaca-se nas colecções portuguesas a casula da Igreja Matriz de Ponta Delgada, Açores, com escudos atribuída a John Grandisson, bispo de Exeter, Inglaterra (1327-1369) e a Eduardo III de Inglaterra (1312-1377). ALARCÃO, Teresa; CARVALHO, José Alberto Seabra – *Imagens em paramentos bordados: séculos XIV a XVI*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1993, pp. 62-67.

³⁴ KENDRICK – *Ob. cit.*, p. 25.

Acresce a este conjunto a mitra em *opus anglicanum*, datada do primeiro quartel do século XIII, que é caracterizada por um bordado primórdio desta técnica pois sobre uma sarja lavrada são bordados motivos a fio laminado de prata dourada³⁵.

Conclusão

O estudo em desenvolvimento permitiu correlacionar os fragmentos medievais dentro do túmulo de Dom Gonçalo Pereira e a relação de cada um destes com o mundo têxtil exterior.

A harmonia do conjunto é marcada pelos lampassos atribuídos a uma produção da Ásia Central, bem como pela representação das suásticas, tecidas, bordadas ou mesmo esculpidas. Enriquecida pelo bordado *opus anglicanum*, este adorno adita uma outra proveniência que conflui para a heterogeneidade do conjunto marcada por um gosto que se integra na moda internacional da época.

Ao rigor ditado na encomenda do túmulo e da capela contrapõe-se a ausência, por ora, de informação sobre a aquisição das vestes e dos acessórios fúnebres, no entanto os brasões asseguram uma intenção premeditada.

Considerando as qualidades técnicas e artísticas deste achado de raro valor cultural e histórico, digno de uma figura de elevado prestígio como era Dom Gonçalo Pereira, ficam informações por anunciar e questões por responder.

* Foram removidos fragmentos para análise. No caso da mitra, o fragmento corresponde apenas ao pergaminho do enchimento.

³⁵ A mitra tem representado o *Martírio de São Lourenço* e a *Lapidação de Santo Estêvão*. É associada a outras quatro, datadas dos finais do século XII ou princípios do século XIII, com temática e técnica de produção análogas. VOGT, Caroline – Episcopal Self-fashioning: The Thomas Becket Mitres. *Riggisberger Berichte. Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages*. 18 (2010), pp. 117-128. A técnica deste bordado é alterada nos finais do século XIII, ficando a sarja de seda substituída por tafetá de linho, integralmente bordado por fios laminados e seda policroma. HARRIS, Jennifer – *5.000 Years of Textiles*. Washington: Smithsonian Books, 1993, pp. 200-203; KENDRICK – *Ob. cit.*, p. 25.

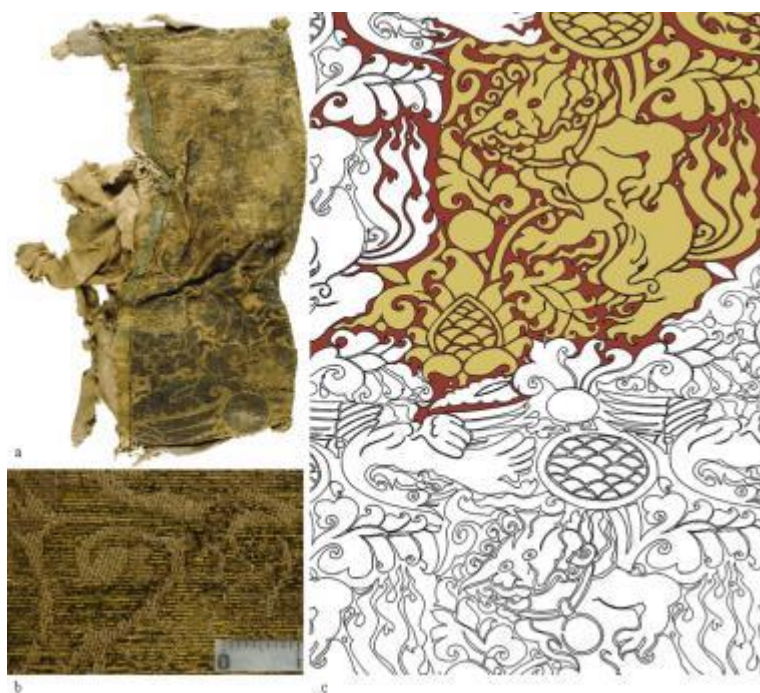


Fig. 1 – “Lampasso dos leões”: a) Maniquete direito / Fotografia: Jorge Horácio Oliveira (LJF/DGPC); b) Pormenor do lampasso / Fotografia: Madalena Serro (DGPC; FCT); c) Levantamento gráfico da decoração / Desenho: Madalena Serro (DGPC; FCT) e Paula Monteiro (LJF/DGPC)



Fig. 2 – “Lampasso das aves”: a) Fragmento de estola / Fotografia: Jorge Horácio Oliveira (LJF/DGPC); b) Levantamento gráfico da decoração / Desenho: Madalena Serro (DGPC; FCT) e Paula Monteiro (LJF/DGPC)



Fig. 3 – Pormenor da sarja lavrada do tecido “semelhante ao da casula” / Fotografia: Jorge Horácio Oliveira (LJF/DGPC)



Fig. 4 – a) Pormenor do bordado com variante de “ponto de cruz oblíquo” / Fotografia: Madalena Serro (DGPC; FCT); b) Levantamento gráfico da decoração / Desenho: Madalena Serro (DGPC; FCT) e Paula Monteiro (LJF/DGPC)



Fig. 5 – Fragmento bordado ao estilo *opus anglicanum* / Fotografia: Jorge Horácio Oliveira (LJF/DGPC)

BIBLIOGRAFIA

Abertura do túmulo do Arcebispo Dom Gonçalo Pereira. Coimbra: Cres – Conservação e Restauro do Património Arqueológico e Histórico Lda., 1992. Arquivo do Tesouro-Museu da Sé de Braga, documentação fotográfica em formato digital.

ALARCÃO, Teresa, e José Alberto Carvalho. *Imagens em paramentos bordados: séculos XIV a XVI*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1993.

—. “Apontamentos no local (A completar o relatório)”. Manuscrito não publicado, Arquivo do Tesouro-Museu da Sé de Braga, 1992, ficheiro em Microsoft Word.

—. “Relatório”. Manuscrito não publicado, Arquivo do Tesouro-Museu da Sé de Braga, 4 de Novembro de 1992, documento dactilografado.

AL-JAWFIYAH, Jamiyah al-Lubnaniyah lil-Abhath. *Momies du Liban: Rapport préliminaire sur la découverte archéologique de ‘Asi-l-Hadat (XIIIe siècle)*. França: Edifra, 1993.

COELHO, Maria H. da Cruz. “O Arcebispo D. Gonçalo Pereira: Um querer, um agir”, in *IX Centenário da dedicação da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas*, volume II/1, *A Catedral de Braga na História e na Arte (Séculos XII-XIX)*, 389-462. Braga: Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Teologia, Braga, Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990.

CROWFOOT, Elisabeth, Frances Pritchard e Kay Staniland. *Textiles and Clothing c. 1150-1450: Medieval Finds from Excavations in London*. Londres: Boydell Press, 2001.

D. GONÇALO PEREIRA (*Restauro do Túmulo*) C. 1263_22/12/1348, Sé de Braga. Coimbra: Cres – Conservação e Restauro do Património Arqueológico e Histórico Lda., 1992. Arquivo do Tesouro-Museu da Sé de Braga, *Compactdisc*, 53 min.

DE BOECK, J., E. Deconinck, J. Wouters et al. *Stof Uit de Kist: De middeleeuwse textielschat uit de abdij van St.-Truiden*. Lovaina: Peeters Publishers, 1991.

DESROSIERS, Sophie, Thalia Bouzid, Georgette Cornu, Viviane Huchard e Florence Valantin. *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI^e siècle* [catalogue du Musée National du Moyen Âge – Thermes de Cluny]. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004.

Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales e Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, ed. *Vestiduras pontificales del arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada, s. XIII: su estudio y restauración*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.

DODE, Zvezdana. “Juhta Burial Chinese Fabrics of the Mongolian Period in 13th-14th Centuries in North Caucasus”, in *Bulletin du CIETA* 82, 2005: 75-93.

FERREIRA, J. Augusto. *Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga (sec.III-sec.XX): Obra Ilustrada com os braços dos respectivos Arcebispos desde o século XIV-XV*. Vol. II. [Braga]: Edição da Mitra Bracarense, 1930.

FLURY-LEMBERG, Mechthild. *Textile Conservation and Research*. Berna: Abegg-Stiftung, 1988.

GÓMEZ-MORENO, Manuel. *El Panteon Real de las Huelgas de Burgos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

HARRIS, Jennifer. *5.000 Years of Textiles*. Washington: Smithsonian Books, 1993.

HERRERO CARRETERO, Concha. “EL Museo de Telas Medievales de Santa María la Real de Huelgas. Colecciones textiles de Patrimonio Nacional”, in *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época 1170-1340* [catálogo da exposição], comis. Joaquín Yarza Luaces, 119-138. [S.l.]: Patrimonio Nacional, 2005.

—. “Marques d’importation au XIVE siècle sur les tissus orientaux de Las Huelgas”, in *Bulletin du CIETA* 81, 2004: 40-47.

INDICTOR, N., R.J. Koestler, M. Wypyski e A.E. Wardwell. “Metal Threads Made of Proteinaceous Substrates Examined by Scanning Electron Microscopy – Energy Dispersive X-Ray Spectrometry”, in *Studies in Conservation* 34, 1989: 171-182.

JARÓ, Márta. “Fili metallici nelle stoffe di Cangrande”, in *Cangrande della Scala. La morte il corredo funebre di un principe nel medioevo europeo*, comis. E. Napione, G.M. Varanini P. Marini, 112-122. Venezia: Marsilio, 2004.

—. “Metal thread variations and materials: simple methods of pre-treatment identification for historical textiles”, in *Conserving Textiles: Studies in Honour of Ágnes Timár-Balázszy*, ed. István Éri, 68-76. Roma: ICCROM, 2009.

KENDRICK, A.F. *English Needlework*. Londres: A. & C. Black Ltd, 1933.

MONTEIRO, Manuel Rodrigues. *O túmulo de D. Gonçalo Pereira*. Braga: Pax, 1944.

NORRIS, Herbert. *Church Vestments: Their Origin and Development*. Londres: J.M. Dent & Sons Ltd, 1949.

SILVA, José Custódio Vieira, e Joana Ramôa. “*Sculpto Immagine Episcopali*: Jacentes episcopais em Portugal (séc. XIII-XIV)”, in *Revista de História de Arte* 7, 2009: 94-119.

THOMAS, Michel, Christine Mainguy e Sophie Pommier. *L’Art textile*. Geneve: Skir, 1985.

VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro. “Arqueologia: Duas cartas sôbre indumentária litúrgica na iconografia medieval a propósito dos Painéis de S. Vicente de Fora”, in *Biblos* 2, n.º 3 e 4, 1926: 1-14.

VOGT, Caroline. “Episcopal Self-fashioning: The Thomas Becket Mitres”, in *Riggisberger Berichte: Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages* 18, 2010: 117-128.

WARDWELL, Anne. “Panni tartarici: eastern Islamic silks woven with gold and silver (13th and 14th centuries)”, in *Islamic Art* III, 1988-1989: 95-173.

WARDWELL, Anne e James C.Y. Watt. *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art / Ohio: Cleveland Museum of Art, 1997.

YARZA LUACES, Joaquín, comis. *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época 1170-1340* [catálogo da exposição]. [S.l.]: Patrimonio Nacional, 2005.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 3 – AS ARTES DECORATIVAS NO ESPAÇO PORTUGUÊS***Os inventários dos bens de D. Filipa de Sá, condessa de Linhares
(c. 1542-1618)*****Cátia Teles e Marques**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Filha de Mem de Sá (c. 1506-1572), 3.º Governador do Brasil, D. Filipa foi condessa de Linhares, por casamento com D. Fernando de Noronha (†1609). Viúva e sobrevivendo a seus filhos, D. Filipa de Sá deixa como herdeira universal de todos os seus bens e rendas, herdados de seu pai e do conde seu marido, a Companhia de Jesus, para construção da igreja do colégio de Santo Antão-o-Novo em Lisboa, cuja capela-mor destinou em testamento para seu panteão.

Os bens móveis de D. Filipa, avaliados no total em mais de 3 milhões de réis, foram arrolados pelos Jesuítas em inventários da fazenda, prata e ouro, e livros, compreendendo cada um 211, 88 e 30 entradas, respectivamente, que revertem em cerca de 1235 espécimes. A presente comunicação pretende dar a conhecer este importante documento, até à data inédito, as suas características e o contexto em que foi produzido.

O universo dos espécimes inventariados é, na sua grande maioria, constituído por objectos enquadráveis na categoria das Artes Decorativas: mobiliário, têxteis, porcelanas, ourivesaria. São especialmente significativas as indicações sobre tipologias, proveniências e valores que integram a descrição dos itens. “Feitos na terra”, vindos de paragens europeias ou d’além-mar, o conjunto dos bens materiais da condessa de Linhares reflecte o acumular de riqueza e o aparato social, com particularidades muito próprias, de uma casa da principal nobreza de Corte, no espaço português do final de Quinhentos e início de Seiscentos.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 4 – A CASA NOBRE PORTUGUESA NO RESCALDO DOS SOLARES PORTUGUESES*O palácio do Monteiro-Mor e a visão da arquitectura civil lisboeta na primeira metade de Setecentos por João Gomes da Silva (1671-1738), 4.º conde de Tarouca***Maria João Pereira Coutinho**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

A presente comunicação¹, que nasce em torno da leitura e interpretação de um conjunto de correspondência trocada entre João Gomes da Silva (1671-1738), 4.º conde de Tarouca, Estêvão de Menezes (1695-1758), 1.º marquês de Penalva, e Fernão Teles da Silva (1698-1763), monteiro-mor do reino, tem como principal objectivo responder à questão do entendimento que a nobreza portuguesa tinha da sua habitação². Tais missivas, maioritariamente redigidas pelo conde de Tarouca em Viena de Áustria, entre Abril de 1734 e Abril do ano seguinte, à guarda da Biblioteca Pública de Évora, revelam-se importantes testemunhos, onde o diplomata manifesta o seu conhecimento da arquitectura nacional e estrangeira, bem como um correcto domínio da arte de projectar. As cartas, que respondem a outras de seu filho, Fernão Teles da Silva, correspondem *grosso modo* ao entendimento que João Gomes da Silva possuía da construção portuguesa, bem como o conhecimento que tinha adquirido através dos contactos estabelecidos na corte de Viena, onde veio a falecer em Novembro de 1738.

A riqueza que este espólio encerra centra-se quer na forma, conseguida através do tom profundamente paternal a que se dirige a seu filho, quer no conteúdo, fértil em descrições e pormenores. As missivas recheadas de referências a conhecidos construtores de Setecentos, como o à data falecido arquitecto régio João Antunes (1642-1712), o arquitecto e entalhador Santos Pacheco de Lima (1684-1768), o italiano António Canevari (1681-1764), um tal de “Messier” (possivelmente uma deturpação de “Monsieur”), o húngaro Carlos Mardel (1696-1763) ou Frederico Ludovice (1673-1752), são fontes inesgotáveis do pensamento do 4.º conde de Tarouca. Por fim, este legado manuscrito assume uma importância capital, ao dar uma possível resposta ao enigma que as casas de morada do monteiro-mor, na Calçada do Combro, em Lisboa, também conhecidas em Oitocentos como palácio dos marqueses de Olhão e condes de Castro Marim, suscitam no âmbito da história da arquitectura portuguesa³.

¹ O presente estudo, realizado no âmbito da investigação desenvolvida para o projecto do IHA-FCSH/NOVA, PTDC/EAT-EAT/099160/2008, nunca se poderia ter concretizado sem a colaboração de Alexandra Gago da Câmara, Álvaro Tição, Helder Carita, Pedro Flor, Sílvia Ferreira e Susana Varela Flor, a quem muito agradecemos.

² BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA (Évora), Cód. CX/1-6, n.º 25, ref. por Joaquim Heliodoro da Cunha RIVARA em *Catalogo dos Manuscritos da Bibliotheca Publica Eborensis*, Tomo II (Lisboa: Imprensa Nacional, 1869), p. 211.

³ Sobre o edifício vide Paulo Varela Gomes, “O Caso de Carlos Gimach (1651-1730) e a Historiografia da Arquitectura Portuguesa”, in *Revista Museu*, n.º 5 (1996): 141-156, Fernando Sequeira Mendes, “Palácio do Monteiro-Mor, Bairro Alto, Lisboa: Um raro cenário urbano”, in *Revista História* (Julho/Agosto de 2000): 33-39. Vide ainda ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA (Lisboa), *Núcleo Intermédio*, Processo n.º 45664, ARQUIVO HISTÓRICO DO TRIBUNAL DE CONTAS (Lisboa), *Décima da Cidade de Lisboa*, Freguesia das Mercês, Prédios e Arruamentos (1763-1833) e CONSERVATÓRIA DO REGISTO PREDIAL (Lisboa), Freguesia das Mercês, Processo n.º 217.

Os actores: João Gomes da Silva e Fernão Teles da Silva

A figura de João Gomes da Silva, incontornável no que concerne à história diplomática em finais de Seiscentos e inícios de Setecentos, apresenta-se como peça fundamental para a compreensão da visão da arquitectura civil lisboeta desse período cronológico⁴. Com efeito, e como é sobejamente conhecido, João Gomes da Silva nasce no seio de uma família aristocrática a 21 de Junho de 1671, casa-se com D. Joana Rosa de Menezes, 4.ª condessa de Tarouca, e a sua educação tem a marca indelével de seu pai, D. Manuel Teles da Silva, 1.º marquês de Alegrete. A sua carreira diplomática permite-lhe percorrer a Europa e contactar com importantes artistas da sua época, como aliás já foi notado por Alexandra Gago da Câmara, que revela o seu papel de intermediário na aquisição de azulejaria holandesa por parte de D. Filipe de Sousa, seu cunhado, entre 1712 e 1714⁵. Todavia, a relação afectuosa que mantém com a sua terra natal e a experiência colhida na capital do reino estará sempre presente no seu pensamento e na forma de encarar a produção artística do seu tempo, mormente aquela resultante das empreitadas nas casas da sua família na Mouraria e naquelas que intentou fazer na Cotovia. A essas circunstâncias junta-se ainda a sua capacidade de conceber e riscar, invulgarmente assumida por um nobilitado. Tal circunstância, que já tinha sido notada por Gustavo de Matos Sequeira⁶, é agora uma evidência, pois nas missivas de que nos ocupamos refere claramente a utilização de várias cores para indicar construções e demolições: *“Suposto que nesta minha nova planta haja mudanças no que antes era Oratorio, no escapariate, e no segundo camerim, e no Retrete, sempre podeis hir por agora emendando as paredes do quarto baixo da maneira que eu vos las mandei signaladas com as tres cores, verde, vermelha, e amarela.”*⁷

A sua relação com o arquitecto régio João Antunes, que marcou o seu gosto e conhecimento da arte de projectar e conceber obras de arquitectura civil, terá começado em circunstâncias ainda desconhecidas. Certo é que a 9 de Outubro de 1697, João Gomes da Silva consta no assento de baptismo de Veríssima, filha de Antunes, como seu padrinho⁸, e que no ano de 1700 encomenda a esse arquitecto o projecto para um palácio que se deveria erguer em terrenos que possuía na Cotovia⁹. O acompanhamento da construção terá sido frutífero para ambos, pois alguns anos após a morte de Antunes, o conde de Tarouca continua a louvá-lo pela sua imensa experiência de medidor. Veja-se pois uma das cartas que Estêvão de Menezes, primogénito varão que acompanha seu pai à corte de Viena, redige ao seu irmão, onde refere o seguinte: *“Esta medição, e orsamento ouço a meu Paj que mandavão ahi fazer ordinariamente e que João Antunes executava com facilidade, e outros.”*¹⁰

⁴ Cf. Isabel Maria Araújo Lima Cluny Summavielle, “O Conde de Tarouca e a Diplomacia na Época Moderna” (Dissertação de doutoramento em História e Teoria das Ideias apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa: 2002), ou a versão editada: Isabel Cluny, *O Conde de Tarouca e a Diplomacia na Época Moderna* (Lisboa: Livros Horizonte, 2006).

⁵ Cf. Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, “‘A Arte de Bem Viver’: A Encenação do Quotidiano na Azulejaria Portuguesa da Segunda Metade de Setecentos”, Vol. I (Dissertação de doutoramento em História da Arte Moderna Portuguesa apresentada à Universidade Aberta de Lisboa, Lisboa: 2000), 422-425.

⁶ Cf. Gustavo de Matos Sequeira, *Depois do Terramoto: Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, Vol. I (Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1967), 63.

⁷ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fl. 34 v.º.

⁸ ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (Lisboa), *Registos Paroquiais, Baptismos*, Freguesia de Nossa Senhora da Pena (Santa Ana), L.º 6B, fl. 160 v.º, ref. por Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II (Lisboa: Edição do Autor, 1962), 151.

⁹ Cf. ANTT, *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 7 A (actual n.º 15), Cx. 81, L.º 430, fls. 88 v.º-89 v.º e L.º 431, fls. 4-6, publ. por Ayres de Carvalho, “Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa” (separata da revista *Bracara Augusta*, vol. XXVI), Braga (1974): 17.

¹⁰ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fl. 30 v.º.

Quanto à vida de Fernão Teles da Silva, menos conhecida do que a de seu pai, sabe-se que terá nascido a 25 de Setembro de 1698, sendo baptizado a 1 de Outubro desse ano na freguesia do Socorro¹¹ e que se terá casado em 1725 na freguesia das Mercês¹² com D. Maria Josefa de Melo (1705-1744), filha de D. Francisco de Melo, monteiro-mor do reino e embaixador extraordinário em Madrid¹³, e de D. Catarina de Noronha. Aliás, terá sido essa a via para adquirir tal cargo honorífico, cuja carta lhe foi atribuída a 1 de Janeiro de 1728¹⁴, que inclusivamente lhe terá possibilitado vir a habitar a morada de casas de seu sogro na sobredita Calçada do Combro, assim como vir a possuir uma majestosa quinta no sítio do Lumiar. Acerca de outros pormenores da sua vida pessoal pouco se conhece. Contudo, a sua descendência terá sido assegurada através de vários filhos e filhas¹⁵. Também a sua ligação à irmandade dos Passos da Graça, onde foi provedor entre 1741 e 1742, encontra-se comprovada, dando-nos uma outra perspectiva, mais espiritual, da sua vida¹⁶, que abandonou a 2 de Junho de 1763¹⁷.

O palácio do Monteiro-Mor e as várias propostas de reedificação

O casamento celebrado entre Fernão Teles da Silva e D. Maria Josefa de Melo terá sido o grande passo para a transformação da morada de casas, mais tarde conhecidas por palácio do Monteiro-Mor. Com efeito, anteriormente ao seu matrimónio já se sabia da existência do edificado, por aí habitar, em 1723, D. Catarina de Noronha e sua filha D. Maria Josefa de Melo¹⁸, situação que se manteve inalterável até à data do falecimento da última senhora¹⁹. O intento de construir um palácio mais moderno, de acordo com os novos tempos, leva assim a que alguns anos após o enlace o filho dos 4.ºs condes de Tarouca inicie obras no edificado, localizado na supramencionada Calçada do Combro, com dilatada vista para as Mercês e para o Loreto, segundo se interpreta na leitura destes documentos. Nos mesmos testemunhos, compreende-se que as casas já tinham sofrido alterações, segundo um plano traçado por Santos Pacheco de Lima, conforme foi posteriormente referido pelo conde de Tarouca: “*he indispensavel deitar abaixo as paredes interiores que fabricou Santos Pacheco*”²⁰. Tal construção, por motivos que desconhecemos, não deverá ter ficado concluída e, como tal, Fernão Teles da Silva solicita um parecer ao seu pai que, de imediato, dá início a um processo criativo que culminará com plantas e propostas de adaptação do construído. Da leitura da correspondência trocada compreende-se que Fernão Teles da Silva envia para Viena de Áustria cópias das plantas do já referido Messier, de Canevari²¹ e ainda outras do arquitecto e entalhador

¹¹ ANTT, *Registos Paroquiais, Baptismos*, Freguesia de Nossa Senhora do Socorro, L.º 5B, fl. 193.

¹² ANTT, *Registos Paroquiais, Casamentos*, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, L.º 2C, fl. 156 v.º.

¹³ Cf. Ana Leal de Faria, *Arquitectos da Paz: A Diplomacia Portuguesa de 1640 a 1815* (Lisboa: Tribuna da História, 2008), 247.

¹⁴ ANTT, *Chancelarias de D. João V*, L.º 72, fl. 111.

¹⁵ Francisco José Amaro Luís de Melo (ANTT, *Registos Paroquiais, Baptismos*, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, L.º 2B (1689-1728), fl. 274 v.º); Maria Catarina (*Idem, ibidem*, L.º 2B (1728-1746), fl. 9 v.º); Catarina (*Idem, ibidem*, fl. 17 v.º); João (*Idem, ibidem*, fl. 25 v.º); Isabel (*Idem, ibidem*, fl. 33); Luísa (*Idem, ibidem*, fl. 47 v.º); Teresa Josefa (*Idem, ibidem*, fl. 56 v.º); Catarina (*Idem, ibidem*, fl. 66 v.º); José Maria Justino António Luís de Melo (*Idem, ibidem*, fl. 76); Luís José Maria de Melo (*Idem, ibidem*, fl. 104 v.º) e António Garcia José Alexandre Luís de Melo (*Idem, ibidem*, fl. 134 v.º).

¹⁶ Vide Pe. Ernesto de Sales, *Nosso Senhor dos Passos da Graça (de Lisboa)* (Lisboa: Edição do Autor, 1925), 200.

¹⁷ ANTT, *Registos Paroquiais, Óbitos*, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, L.º 02, fl. 162.

¹⁸ ARQUIVO HISTÓRICO DO PATRIARCADO, *Róis de Confessados*, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, ano 1723, s. n.º fl.

¹⁹ ANTT, *Registos Paroquiais, Óbitos*, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, L.º 01 (1622-1831), fl. 88 v.º.

²⁰ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fl. 22.

²¹ Vide Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, [...], 368; José Fernandes Pereira, “António CANNEVARI”, in José Fernandes Pereira (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Lisboa: Editorial Presença, 1989), 107-108; Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal: O Barroco* (Lisboa: Editorial Presença, 2003), 190-191; António Filipe Pimentel, “António Canevari e a Torre da Universidade de Coimbra”, in AA.VV.,

Santos Pacheco de Lima²². Plantas essas que são alvo de uma análise detalhada e consequentemente de duras críticas, a que se seguirá a desconstrução dos projectos. Com efeito, João Gomes da Silva apresenta comentários assertivos ao modo de construir de cada um deles. Acerca da proposta do referido Messier expressa que “*he absolutamente impropria para hum Fidalgo em Lisboa, e somente boa para hum banqueiro em Paris*”. Quanto à de António Canevari, diz que “*he tão condenavel, que se não pode ver sem enfado, e indignação [...] Foi fortuna para vos que Canavari sahise de Lisboa*”²³. Por fim, quando menciona Santos Pacheco, refere que a planta de “*Diabos Pacheco he na verdade a couza mais monstuoza que vi fazer a hum Architecto, se he que elle se pode chamar Architecto*” e mais adiante caracteriza ainda o artista como pessoa que tem “*geito de ser algum Portuguez serrado, de entendimento grosso, e teimoso*”²⁴.

Após refutar as propostas destes três riscadores, através de um verdadeiro desfile de críticas e alvitres, o conde de Tarouca inicia uma autêntica lição teórica sobre o modo de construir, que espelha cabalmente o conhecimento adquirido nas suas muitas deslocações pela Europa. Tal prelecção, que tinha por objectivo dar a conhecer ao seu filho o que de melhor se fazia na então península itálica, França, Inglaterra, Holanda, Alemanha e Espanha, deveria elucidar Fernão Teles da Silva, para que em articulação com o modo de construir português conseguisse levar a bom porto a empresa de erguer uma habitação que apelidou de “*huma casa magnifica*”. Com efeito, ao redigir o seguinte comentário: “*Conforme o documento antigo si fueris Rome, Romano vivito more, deveis edificar na maior parte seguindo o metodo Portuguez, mas isso não impede que emendeis em algumas circunstancias o dito nosso método, reflectindo no que tem de bom, os das outras naçoens*”²⁵, enceta um conjunto de elogios às artes construtivas dos já referidos países. Veja-se pois a alusão ao facto de os italianos construírem vastos palácios, apesar de descurem algumas comodidades, à vantagem levada pelos franceses no que às artes decorativas diz respeito, particularmente aos trabalhos de madeiras aplicadas aos interiores, e à capacidade economicista dos ingleses e holandeses, ao aproveitar os terrenos e rentabilizar os espaços. A estas considerações acrescenta ainda outras menos generosas às construções dos alemães, cuja genialidade só se deve ao facto de chamarem architectos italianos, bem como às castelhanas, acerca das quais conclui: “*Os Castelhanos não constroem nada de bom por nenhum caminho*.”²⁶

Contudo, a acção de afamados construtores do seu tempo não termina na novidade da existência de plantas destes artistas. Na segunda carta, compreende-se que Fernão Teles da Silva contactara ainda com Carlos Mardel²⁷, a quem pedira igualmente um parecer sobre a sua obra, o que leva a que seu

Artistas e Artífices e a Sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa, Actas VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte (Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património / Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005), 49-58; Francisco José Gentil Berger, “Canevari em Portugal”, in *Artitextos*, n.º 2 (Setembro de 2006): 9-18 e António Filipe Pimentel, “António Canevari e a Arcádia Romana: Subsídios para o Estudo das Relações Artísticas Lisboa/Roma no Reinado de D. João V”, in Teresa Leonor M. Vale (coord. de), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa: Colóquio de História da Arte* (Lisboa, Livros Horizonte, 2007), 31-47.

²² Vide Ayres de Carvalho, “Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal”, in *Belas-Artes*, n.º 20, 1964, Sílvia Ferreira, *A Igreja de Santa Catarina, A Talha da Capela-Mor* (Lisboa: Livros Horizonte, 2008), e particularmente de Francisco José Gentil Berger, *Lisboa e os architectos de D. João V: Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do barroco joanino na região de Lisboa* (Lisboa: Edições Cosmos, 1994), 277.

²³ Trata-se da saída intempestuosa de António Canevari de Portugal, motivada pela querela gerada em torno da obra do Aqueduto das Águas Livres. Cf. Joaquim Oliveira Caetano, “Arquitectos, Engenheiros e Mestres de Obras do Aqueduto das Águas Livres”, in Irisalva Moita (dir. de), *D. João V e o Abastecimento de Água a Lisboa* (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1990), 67-100.

²⁴ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fls. 2-3 e 22 v.º.

²⁵ *Idem, ibidem*, fl. 4 v.º.

²⁶ *Idem, ibidem*, fl. 5.

²⁷ Carlos Mardel encontrava-se próximo de Fernão Teles da Silva, uma vez que também ele vivia na freguesia das Mercês. Tal evidência é comprovada através do baptismo de seu filho João nessa freguesia, a 23 de Julho de 1735, onde consta como filho de Carlos Mardel, natural da Alemanha, e de sua mulher Margarida Mardel,

pai procure saber referências acerca desta personalidade. Tal procura, em terras prussianas, não será feliz, pois o que o conde de Tarouca consegue apurar é que, segundo as suas palavras “*Carlos Martelo [é] falsário, embusteiro, e caluniador*”, acrescentando ainda que “*Diz o dito Senhor Carlos Martelo que fora aqui Capitão Ingenheiro, e mandando eu examinar isso nos livros do Comissariado que corresponde as nossas vedorias não se acha que tal homem fosse; nem Capitão, nem Official. Informei me com Marinoni*²⁸ *Mestre deputado, ha muitos annos pello Emperador para os engenheiros, e este o não conhece. Tambem o Baron Fischer*²⁹ *nascido aqui, e primeiro Architecto do Emperador não o conhece. Tambem João Lucas*³⁰ *Architecto do Principe Eugenio, e antigo aqui não o conhece. Porem mandando ouvir nisto a Beduzi*³¹, *a quem nunca falei, dis que o conhece mas que não sabe que elle fosse Official, e que não achou nelle nenhuma luz de Architectura Civil*”³².

Ainda a propósito da aparente discórdia entre pai e filho sobre a empresa das supra-referidas casas, intervém Estêvão de Menezes, que indica o arquitecto e ourives alemão João Frederico Ludovice como um dos mais capacitados para avaliar a já mencionada fábrica: “*Ora, meu Senhor, sem perder mais tempo com rapazes, com ignorantes, e com pataratas, mostraj as Vossas Plantas a homens de juizo, consultaj Architectos que o sejam verdadeiramente como Federico, ou outro que tenha feito obra grande; medi; e avaliaj a Vossa, e vede bem ao depois se vos convem fazella porque na vossa idade ja não vaj bem emprender, nem desmajiar ligeiramente.*”³³

Quanto à proposta do pai, que, no nosso entender, e cotejando com o remanescente, deverá ter sido parcialmente atendida, ilustra cabalmente o que se desejava à data que deveria ser uma morada de casas nobres³⁴. Sendo o piso nobre aquele que melhor espelha a concepção do conjunto, este deveria apresentar “*vinte cinco pessas*”, a saber: oratório, sala, treze casas para a Senhora e dez para o Marido. Das inúmeras considerações tecidas, salientamos ainda algumas que nos parecem de suma importância para o cabal entendimento do projecto: a existência de uma escada principal, projectada com treze palmos de largo, que deveria cercar toda a sala e saguão, sem impedir que a entrada nessa divisão se desse pelas habituais antecâmaras e guarda-roupa, e a amplitude do pátio, com tamanho suficiente para serem capazes de voltar nele coches a seis cavalos. Este local deveria ainda possuir “*huma fonte, ou gruta de embrechados rústicos*” que, no entender do embaixador, não era muito

natural do reino da Irlanda, cf. ANTT, *Registos Paroquiais, Baptismos*, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, L.º 2B (1728-1746), fl. 56.

²⁸ Trata-se de Johann Jakob Marinoni (1676-1755), astrónomo e matemático da corte de Viena.

²⁹ Nessa data trata-se do arquitecto Joseph Emanuel Fischer von Erlach, filho e discípulo de Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723).

³⁰ É seguramente o arquitecto Johann Lukas von Hildebrandt (1668-1745).

³¹ Trata-se do bolonhês Antonio Maria Nicolau Beduzzi (1675-1735).

³² BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fl. 19.

³³ *Idem, ibidem*, fl. 31 v.º.

³⁴ Sobre o tema vejam-se as várias edições do congresso internacional “Casa nobre: um património para o futuro”, bem como o projecto em curso *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX) – Anatomia dos Interiores* (PTDC/EAT-HAT/112229/2009). Parcelarmente, destacamos ainda: Carlos de Azevedo, *Solares Portugueses* (Lisboa: Livros Horizonte, 1969), Helder Carita e Homem Cardoso, *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal* (Porto: Livraria Civilização Editora, 1983), Helder Carita, *Bairro Alto: Tipologias e Modos Arquitectónicos* (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1994), particularmente o capítulo “Palácios, Edifícios Públicos e Religiosos”, 63-92, António Filipe Pimentel, “Repercussões do tema do Palácio-Bloco na arquitectura portuguesa”, in *Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte* (Badajoz: s. ed., 1995), 81-94, Marieta Dá Mesquita, “Metodologias para o estudo do habitar setecentista: o contributo da tratadística e a decifração dos códigos habitativos”, in *GEHA.A1*, n.º 1 (Julho de 1998): 61-67, João Vieira Caldas, *A Casa Rural dos Arredores de Lisboa no Século XVIII* (Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1999), Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, *op. cit.*, Vol. I, particularmente o capítulo “Arquitectura e quotidiano: a habitação-nobre no termo de Lisboa”, 89-130, e Carlos Franco, “Diversão, Cor e Brilho: as longas noites dos salões da Lisboa setecentista”, in Teresa Leonor Vale, Maria João Pacheco Ferreira e Sílvia Ferreira (coord. de), *Lisboa e a Festa: Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna, Colóquio de História e de História da Arte*, Actas (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2009), 123-129, entre outros autores.

dispendiosa, a qual deveria ficar em frente à porta, exibindo bela aparência a quem passasse pela Calçada do Combro. Além destes reparos, que seguramente nortearam as escolhas de Fernão Teles da Silva, outros sobressaem nas supracitadas cartas. A sala de sessenta e um palmos “*em quadro como o saguão que esta debaixo*”, o oratório “*vizinho da segunda, e terceira antecâmara*”, a existência de uma “*caza de louvor de trinta palmos, e meio sobre vintasete, a qual na planta vos ha de parecer que he esgonça / erro que eu não fiz jamais / mas os seus três ângulos são perfeitamente rectos*”, “*huma Caza sextavada de vinte e oito palmos, e meio no maior comprimento, e dezasete de laergura, com todas as paredes, e membros nella iguais, e pus lhe o que ha poucos annos inventarão os Francezes chamando lhe nicho, que vem a ser alcova pequena, na qual não pode entrar mais que o leito para huma pessoa*”, uma “*caza ouvada de vintenove palmos de comprido sobre dezasete de largo, a qual, como digo destino para filhas*” e “*huma caza de vinte seis palmos no maior comprimento, sobre dezaseis, e meio de largo, para nella se comer em particular com a familia*”³⁵. Todavia, e apesar das alterações impostas ao edificado, não nos devemos alhear do sabor italianizante patente em alguns elementos, possivelmente aproveitados da proposta de Canevari. Elucida esta questão uma frase de João Gomes da Silva explicando que, uma vez que o portal idealizado pelo arquitecto italiano já se deveria encontrar feito, deveria ser reaproveitado: “*Torno a falarvos do portal de Canavari não só porque vos agrada tanto, mas porque talvez se acahrá feito, e não quizera que perdêsseis o seu grande custo. Nesse cazo podeis empregalo, tirando fora os três arcos exteriores, e seus pilares rústicos, e pondo o dito portal com duas grandes janelas aos lados.*”³⁶ Com efeito, o portal em arco, ladeado por dois vãos rectangulares, ainda hoje se observa no local, incutindo, a par das escadas e de alguns aspectos decorativos ainda perceptíveis nos interiores, o aspecto italianizante a que vários autores anteriormente se referiram³⁷.

Por fim, resta-nos destacar o facto de o conde de Tarouca evidenciar nesta singular fonte para o estudo da casa nobre setecentista preocupações que vão muito para além da funcionalidade dos espaços. A ornamentação e a modernidade que o edifício tinha a obrigação de ostentar dever-se-ia incluir nos mais altos parâmetros europeus. Elucida particularmente este intento a referência na sobredita correspondência aos “*adornos de um Francez Marot*”³⁸, aplicados na nova casa do conde de Obdam³⁹, e que também deveriam constar da decoração desta “*morada de casas nobres*”.

Em suma, embora João Gomes da Silva deixasse transparecer a sua vivência cosmopolita, o apreço pela construção portuguesa foi algo que sempre o acompanhou. Apesar de não existirem certezas acerca do que pensava ser o “*método português*”, certo era o conhecimento que tinha da existência de uma prática construtiva que decorria da frequência da “*aula de aprendiz de arquitectura civil*”, em que a identidade da construção portuguesa era passada, nomeadamente as métricas (petipé), as proporções e relações volumétricas⁴⁰.

³⁵ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fl. 6 v.º-11.

³⁶ *Idem, ibidem*, fl. 15 v.º.

³⁷ Paulo Varela Gomes, *op. cit.*, e Fernando Sequeira Mendes, *op. cit.*

³⁸ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fl. 19 v.º. Tratava-se naturalmente das novas composições ornamentais de Daniel Marot (1661-1752), filho de Jean Marot (1620-1679) e discípulo de Le Pautre (1618-1682).

³⁹ Trata-se de Unico Wilhelm van Wassenaer-Obdam (1692-1766).

⁴⁰ Acerca deste tema vide *Taboadas Gerais para com facilidade se medir qualquer obra do officio de Pedreiro assim de cantaria, como de alvenaria (...)*, constante nas *Medidas Gerais de Portugal* (1660) de João Nunes Tinoco (act. 1652-1689). Cf. BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, *Secção de Reservados*, Cod. 5166: *Medidas Gerais de Portugal*, ref. por Rafael Moreira, “*Tratados de Arquitectura*”, in José Fernandes Pereira (dir. de), *op. cit.*, 492.



Fig. 1 – Vista do alçado principal do palácio do Monteiro-Mor. Fotografia da autora (2012).



Fig. 2 – Vista da escadaria principal do palácio do Monteiro-Mor. Fotografia da autora (2012).

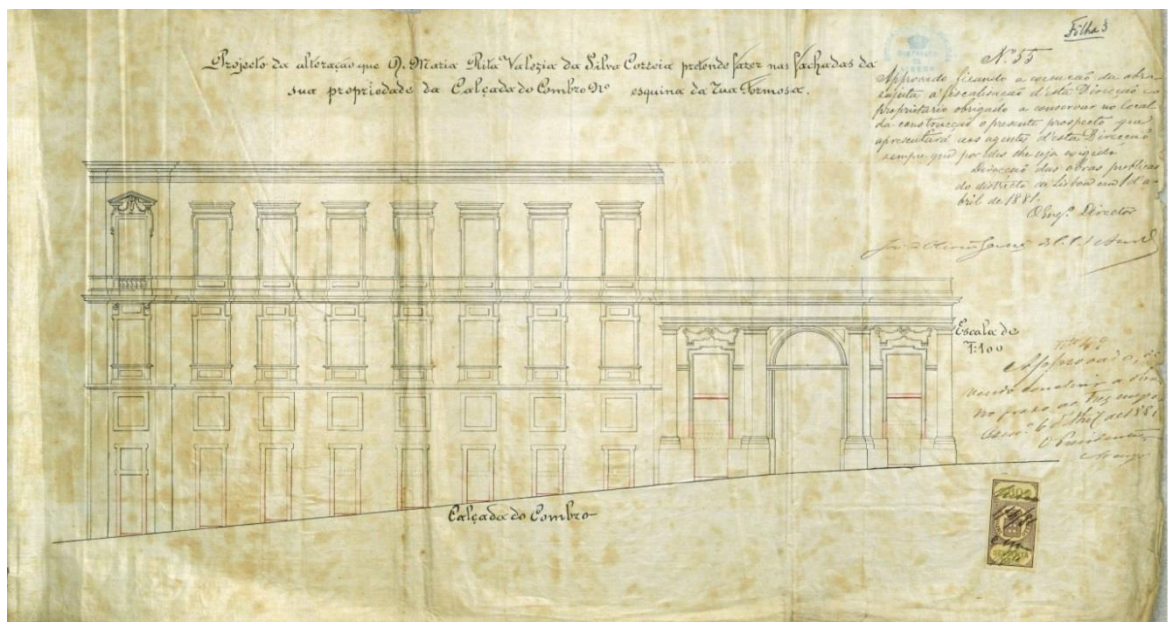


Fig. 3 – Desenho do alçado principal do palácio do Monteiro-Mor. ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA (Lisboa), Núcleo Intermédio, Processo n.º 45664, fl. 3 (1881).

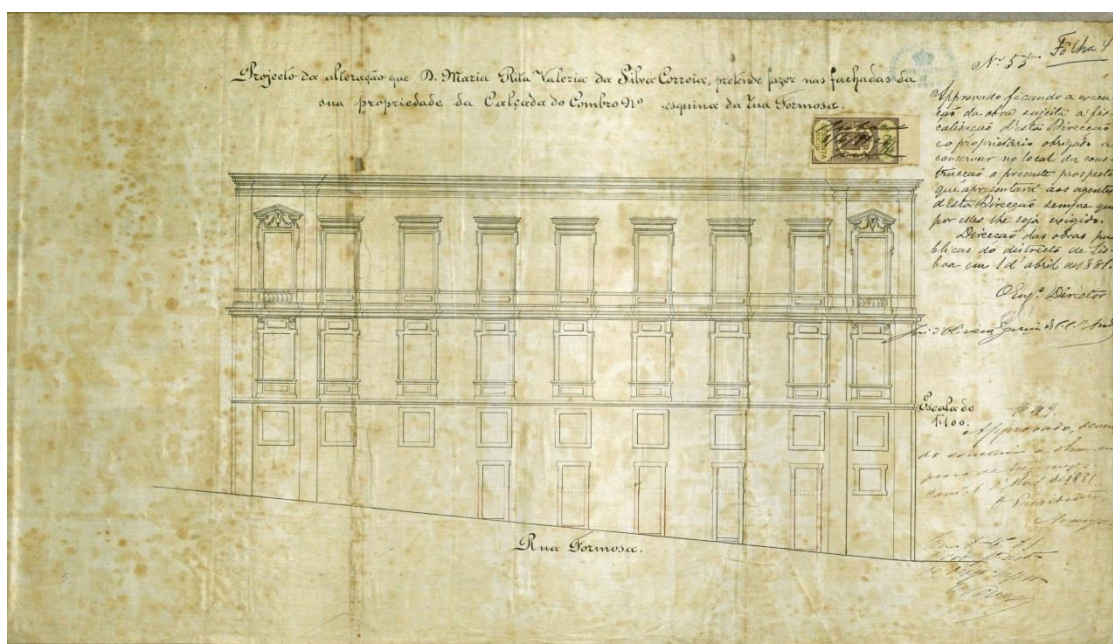


Fig. 4 – Desenho do alçado lateral esquerdo do palácio do Monteiro-Mor. ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA (Lisboa), Núcleo Intermédio, Processo n.º 45664, fl. 4 (1881).

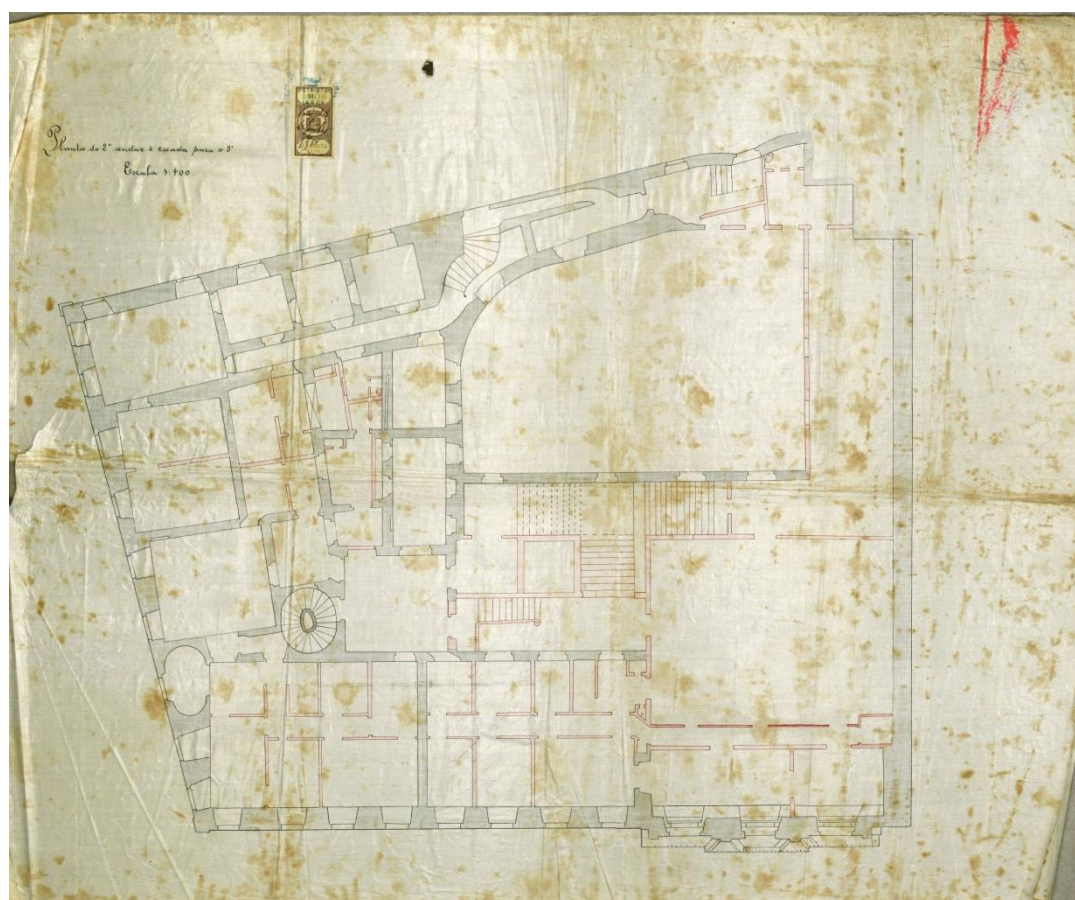


Fig. 5 – Planta do piso nobre do palácio do Monteiro-Mor. ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA (Lisboa), Núcleo Intermédio, Processo n.º 45664, fl. 6 (1881).

BIBLIOGRAFIA**Fontes Manuscritas**

ARQUIVO HISTÓRICO DO PATRIARCADO (Lisboa)

Róis de Confessados, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, ano 1723, s. n.º fl.

ARQUIVO HISTÓRICO DO TRIBUNAL DE CONTAS (Lisboa)

Décima da Cidade de Lisboa, Freguesia das Mercês, Prédios e Arruamentos (1763-1833)

ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA (Lisboa)

Núcleo Intermédio, Processo n.º 45664

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (Lisboa)

Cartório Notarial de Lisboa, n.º 7 A (actual n.º 15), Cx. 81, L.º 430, fls. 88 v.º-89 v.º e L.º 431, fls. 4-6

Chancelarias de D. João V, L.º 72, fl. 111

Registos Paroquiais, Baptismos, Freguesia de Nossa Senhora da Pena (Santa Ana), L.º 6B, fl. 160 v.º

Registos Paroquiais, Baptismos, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, L.º 2B (1689-1728), fl. 274 v.º, L.º 2B (1728-1746), fls. 9 v.º, 17 v.º, 25 v.º, 33, 56, 56 v.º, 66 v.º, 76, 104 v.º e 134 v.º

Registos Paroquiais, Baptismos, Freguesia de Nossa Senhora do Socorro, L.º 5B, fl. 193

Registos Paroquiais, Casamentos, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, L.º 2C, fl. 156 v.º

Registos Paroquiais, Óbitos, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, L.º 01 (1622-1831), fl. 88 v.º

Registos Paroquiais, Óbitos, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, L.º 02, fl. 162

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (Lisboa)

Secção de Reservados, Cod. 5166: *Medidas Gerais de Portugal* (1660), de João Nunes Tinoco (act. 1652-1689)

BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA (Évora)

Cód. CX/1-6, n.º 25, fls. 1 a 43

CONSERVATÓRIA DO REGISTO PREDIAL (Lisboa)

Freguesia das Mercês, Processo n.º 217

Fontes Impressas

CARVALHO, Ayres de. "Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, Exarado nas Notas dos Tabeleães de Lisboa" (separata da revista *Bracara Augusta*, vol. XXVI). Braga: 1974.

RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha. *Catalogo dos Manuscriptos da Bibliotheca Publica Eborensis*, Tomo II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1869.

Estudos

AZEVEDO, Carlos de. *Solares Portugueses*. Lisboa: Livros Horizonte, 1969.

BERGER, Francisco José Gentil. "Canevari em Portugal". In *Artitextos*, n.º 2, Setembro de 2006, 9-18.

—. *Lisboa e os arquitectos de D. João V: Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do barroco joanino na região de Lisboa*. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

CAETANO, Joaquim Oliveira. "Arquitectos, Engenheiros e Mestres de Obras do Aqueduto das Águas Livres". In Moita, Irisalva (dir. de), *D. João V e o Abastecimento de Água a Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1990, 67-100.

CALDAS, João Vieira. *A Casa Rural dos Arredores de Lisboa no Século XVIII*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1999.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da. "'A Arte de Bem Viver': A Encenação do Quotidiano na Azulejaria Portuguesa da Segunda Metade de Setecentos". Tese de doutoramento em História da Arte Moderna Portuguesa, Universidade Aberta de Lisboa, 2000.

CARITA, Helder. *Bairro Alto: Tipologias e Modos Arquitectónicos*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1994.

CARITA, Helder, e António Homem Cardoso. *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983.

CARVALHO, Ayres de. *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II. Lisboa: Edição do Autor, 1962.

—. "Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal". In *Belas-Artes*, n.º 20, 1964.

CLUNY, Isabel. *O Conde de Tarouca e a Diplomacia na Época Moderna*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

FARIA, Ana Leal de. *Arquitectos da Paz: A Diplomacia Portuguesa de 1640 a 1815*. Lisboa: Tribuna da História, 2008.

FERREIRA, Sílvia. *A Igreja de Santa Catarina: A Talha da Capela-Mor*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

FRANCO, Carlos. "Diversão, Cor e Brilho: as longas noites dos salões da Lisboa setecentista". In *Lisboa e a Festa: Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna, Colóquio de História e de História da Arte*, Actas, coord. Teresa Leonor Vale, Maria João Pacheco Ferreira, Sílvia Ferreira. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2009, 123-129.

GOMES, Paulo Varela. "O Caso de Carlos Gimach (1651-1730) e a Historiografia da Arquitectura Portuguesa". In *Revista Museu*, n.º 5, 1996, 141-156.

MENDES, Fernando Sequeira. "Palácio do Monteiro-Mor, Bairro Alto, Lisboa: Um raro cenário urbano". In *Revista História*, Julho/Agosto de 2000, 33-39.

MESQUITA, Marieta Dá. "Metodologias para o estudo do habitar setecentista: o contributo da tratadística e a decifração dos códigos habitativos". In *GEHA.A1*, n.º 1, Julho de 1998, 61-67.

MOREIRA, Rafael. "Tratados de Arquitectura". In *Dicionário da Arte Barroca*, dir. José Fernandes Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1989, 492.

PEREIRA, José Fernandes. "António CANNEVARI". In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1989, 107-108.

PIMENTEL, António Filipe. “António Canevari e a Arcádia Romana: Subsídios para o Estudo das Relações Artísticas Lisboa/Roma no Reinado de D. João V”. In *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa: Colóquio de História da Arte*, coord. Teresa Leonor Vale. Lisboa: Livros Horizonte, 2007, 31-47.

—. “António Canevari e a Torre da Universidade de Coimbra”. In AA.VV., *Artistas e Artífices e a Sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa, Actas VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património / Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, 49-58.

—. “Repercussões do tema do Palácio-Bloco na arquitectura portuguesa”. In *Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*. Badajoz: s. ed., 1995, 81-94.

SALES, Pe. Ernesto de. *Nosso Senhor dos Passos da Graça (de Lisboa)*. Lisboa: Edição do Autor, 1925.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *Depois do Terramoto: Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, Vol. I. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1967.

SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SUMMAVIELLE, Isabel Maria Araújo Lima Cluny. “O Conde de Tarouca e a Diplomacia na Época Moderna”. Tese de doutoramento em História e Teoria das Ideias, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 4 – A CASA NOBRE PORTUGUESA NO RESCALDO DOS SOLARES PORTUGUESES*“Eu em todas tinha vontade de fazer aposento segundo a terra.”
(Re)definições da habitação nobre tomando a Casa de Sortelha como
perspectiva (séculos XVI e XVII)¹***Luísa França Luzio**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

O desejo expresso em 1529 pelo 1.º conde de Sortelha no seu testamento — e aqui recuperado no título — epitoma discursivamente uma prática partilhada pela nobreza portuguesa de Antigo Regime no que respeita à arquitectura doméstica. Cruzando a revisão de literatura com questões não descuráveis de enunciado terminológico — “paço”, “quinta”, “casa nobre”, “torre” —, esta comunicação parte da necessidade de sobrepor criticamente distintas tipologias arquitectónicas a um *habitus* doméstico definível como “nobre” ou “honrado”.

Toma-se a Casa de Sortelha — entidade ela própria em construção ao longo do período em estudo — como via analítica para inquirir sucessivos momentos construtivos e distintos intervenientes na acção de “mandar fazer” espaços habitacionais por parte da elite cortesã. Resultando da confluência entre a atracção exercida pela proximidade da corte régia, a vontade de preservação da memória linhagística, o intermitente recurso a uma idílica “poética do exílio” e os constrangimentos inerentes à dispersão de bens patrimoniais, circunscreve-se cronograficamente um conjunto edificado policentrado. Num périplo que vai do Carregal do Sal a Évora, com estâncias em Lisboa e Vale do Tejo, e detendo-se em Góis na sua máxima expressão arquitectónica e urbana: forjada na possibilidade de unificação do arquétipo do *solum* com o de uma ideal “vila condal”.

Explicar o porquê da manutenção de putativos “arcaísmos” ou aclarar o “mistério” de inovadoras soluções formais conduziu, por um lado, à identificação e escrutínio das circunstâncias de abandono (a “torre de D. Branca” em Currelos) ou das modalidades de refuncionalização (a parcial conversão dos “paços velhos” de Góis em hospital) de habitações preexistentes. Mas também à avaliação de programas arquitectónicos que denunciam mutações nas modalidades de habitar: *ex novum* (como nos “paços novos” de Góis) ou materializando intervenções continuadas (patente no Palácio de Sertório em Évora).

A valorização da simultaneidade entre práticas vivenciais plurais — e seus correspondentes processos morfológicos de hibridização ou coexistência — permite recuperar um processo dinâmico, oscilante entre a preservação de vetustas memórias pretéritas e coevas urgências de metamorfose.

¹ A comunicação apresentada ao IV CHAP, aqui resumida, foi entretanto incluída e desenvolvida no Capítulo 4 da dissertação de doutoramento: ““Gran cosa è Roma!”? Interrogar o ‘mandar fazer’ arquitectura em Portugal no século XVI: as Casas de Sortelha e da Castanheira, entre topologia e metamorfose”, Departamento de História da Arte, FCSH-UNL (em fase de conclusão).

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 4 – A CASA NOBRE PORTUGUESA NO RESCALDO DOS SOLARES PORTUGUESES*A casa do Barão de Quintela na Rua do Alecrim***Inês Pais Gonçalves**

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Carlos Azevedo, na sua obra pioneira, afirma que a “*casa é um documento autêntico da vida do homem*” (1988: p. 13), assim, o estudo da arquitectura residencial permite-nos o estudo da vida dos homens e seu tempo. Sendo verdade, também, que o conhecimento dos homens nos permite melhor entender as casas que fizeram.

Joaquim Pedro Quintela, filho de Ana Joaquina Quintela e de Valério José Duarte Pereira, nasce na freguesia dos Mártires em Lisboa em 1748. Cresceu com a reconstrução pós-terramoto e com a implementação e resultados das políticas pombalinas, atingindo a plena maturidade com o início do reinado de D. Maria I.

Foi do lado materno que lhe veio o apelido e a preparação para os negócios, cuja tradição familiar remonta, pelo menos, ao período joanino. Todavia, foi do lado paterno que lhe veio o estatuto de pequeno fidalgo. Antecedente nobilitante que será em muito engrandecido com as honrarias que irá receber ao longo da vida. Logo em 1793 receberá foro de cavaleiro fidalgo, seguindo-se o título de conselheiro honorário em 1797, conselheiro da Real Fazenda e de Sua Majestade, morgado do Farrobo em 1801, mas com alvará de instituição de 1796, e Barão de Quintela em 1805, títulos aos quais se juntam, o de Comendador do Forno de Palhavã, de Alcaide-mor da vila de Sortelha, de Senhor da vila de Préstimo e o Padroado do Convento das Salésias.

No respeitante ao mundo dos negócios é difícil, durante o período mariano, não encontrar o seu ligado aos mais altos empreendimentos, continuando os caminhos abertos pelo tio Inácio Pedro. O primeiro Barão de Quintela estará ligado, entre outros negócios, aos contratos do tabaco, do pau-brasil, das saboarias, do azeite de peixe e baleia, dos diamantes e à exploração dos estancos de sal no Brasil, além de ser detentor de variadíssimas propriedades nas zonas de Lisboa e seu termo, Vila Franca de Xira, Azambuja, Setúbal, Torres Vedras e Alentejo. Na capital destacam-se, além dos palácios da Rua do Alecrim e das Laranjeiras, um grande número de prédios de rendimento na Baixa e no Chiado, uma casa nobre na zona do Rato, e três quintas no termo de Lisboa.

O palácio da Rua do Alecrim é a sua residência principal na cidade, cujos terrenos de implantação foram arrematados por Luís Rebelo Quintela, seu tio, em 1777, constando, segundo os dados recolhidos por A. Vieira da Silva e citados por Raquel Henriques da Silva (1997, p. 87), de dois lotes adjacentes, um “*que fica pegado e immediato à Igreja nova de Nossa Senhora da Encarnação*”, outro sobre a Rua do Tesouro Velho, no local onde se situavam as “*cavaliças de Sua Magestade*”.

Vários estudos¹ sobre o edifício afiançam que as obras terão sido iniciadas logo após a compra dos terrenos, tendo sofrido um embargo inicial, e depois retomadas após a morte de Luís Rebelo de Quintela. Contudo, a análise dos dados contidos nos Livros da Décima da Cidade mostra que a

¹ Nomeadamente, Júlio de Castilho na sua *Lisboa Antiga* e Norberto Araújo no *Inventário de Lisboa*.

primeira referência à propriedade é de 1788, onde surge com o n.º 2, rendendo 200\$000 réis. Até então, a única propriedade no lado direito da rua é o palácio arruinado do Marquês de Valença².

Nas memórias de William Beckford, que a 3 de Novembro de 1787 visitou o palácio, este é descrito com algum pormenor, notando-se que a casa estaria ainda inabitada nesse ano, mas tendo já a definição que lhe conhecemos. Diz-nos o visitante: *“fomos ver uma casa enorme que Quintela, o negociante, mandou construir. Uma velha criada fanhosa veio alumiar-nos a escada, a qual é tão grande que mais parece um edifício público ou de um teatro. [...] Fazia tão escuro que mal se podiam distinguir as portas das janelas. A maior parte das salas tinha um pé-direito extraordinário. Um dos átrios, desastrado e estreito octógono, não pode ter, se bem calculo, menos de doze metros de altura”* (2009, p.163).

Posteriormente e com vista a aumentar a propriedade e dessa forma acabando por marcar a dinâmica da malha urbana da zona, Joaquim Pedro adquire *“o terreno fronteiro à propriedade em que mora”* (Silva, 1997, p. 88), onde, por acordo com os proprietários confinantes, não haverá construção e ficará como largo: o actual Largo Barão de Quintela. Anexará ainda à propriedade *“hum Chão na Traveça extinta de São José”* e *“hum Terreno no Lado Poente da Rua do Tesouro Velho, que em parte da traveça de São José”* (Silva, 1997, p. 88) arrematados em Abril de 1791. A compra destes dois terrenos – que obrigará as Obras Públicas a suprir a Travessa de S. José, que facilitaria a circulação entre a Rua do Alecrim e a actual Rua António Maria Cardoso – permitiu-lhe aumentar a área de jardim que se desenvolve defronte e contigualmente à fachada posterior do palácio, bem como construir os dois prédios nobres de rendimento³, na sequência do muro de acesso ao pátio das cavalariças.

A observação das fachadas – elos de ligação entre a casa e o exterior – permite discernir uma diferenciação de tratamento entre fachada principal e fachada posterior, resultado quer das imposições topográficas, quer das *utências* que estavam reservadas às áreas da casa ligadas a cada uma das fachadas. Desta forma, reserva-se à fachada voltada à Rua do Alecrim as funções de representatividade da casa e seu proprietário. Enquanto que a fachada posterior, voltada ao jardim privado, se define numa tónica mais intimista, à qual não é alheia a redução de escala de três para um piso.

A fachada posterior aproxima-se dos valores da arquitectura das *villas*, ou casas de veraneio, apostando em elementos de maior rusticidade, como as pilastras com silhares de junta aberta, que encontramos, por exemplo, na articulação dos panos da fachada principal do palácio da Quinta das Laranjeiras, precisamente o palácio da família no termo da cidade. Estes palácios partilham, ainda, a fórmula dos óculos ovalados que se rasgam no andar em ático e a relação de grande proximidade que ambas as fachadas posteriores estabelecem com o jardim envolvente, abrindo-se a este e convidando a fruir das suas amenidades. Contudo, a fachada posterior do palácio das Laranjeiras propõe uma solução de maior aparato, conferida pela escadaria de dois lanços que liga o andar

² A Rua do Alecrim, apesar de estar incluída na área de intervenção da reconstrução pombalina, teve um desenvolvimento mais tardio, quase inteiramente do período mariano, sendo notórias as fugas ao plano e uma maior particularização de lotes e fachadas. A rua perdeu em uniformidade, quando comparada com os prospectos contidos no Cartulário Pombalino, mas ganhou em força imagética. Do ponto de vista social nota-se uma forte presença do investimento privado, e de negociantes nacionais e estrangeiros habitando a rua, o que lhes permitia estar mais próximos do centro financeiro da capital – a Baixa – mas numa zona mais qualificada e dotada de cariz aristocrático.

³ O prédio nobre de rendimento surge como uma variação ao *prédio de rendimento*, marca operativa do plano de reconstrução pombalina, que vemos surgir, desde logo, nos prospectos mais tardios do cartulário pombalino. Esta categoria terá importante expressão no período mariano, particularmente na zona do Chiado. Define-se por uma maior uniformização entre andares, uma individualização maior das fachadas e a predominância, particularmente no primeiro e segundo pisos, de um arrendatário por piso.

nobre ao jardim, enquanto no palácio Quintela a ligação ao jardim é ainda mais próxima, visto que o andar nobre está ao mesmo nível deste, constituindo uma novidade do final do século XVIII.

Além de permitir essa leitura de espaço intimista, a fachada posterior é lugar de experiência de um maior eclectismo dos elementos arquitectónicos, nomeadamente nas opções tomadas nos perfis das molduras dos vãos. Afastando-se de opções mais experimentadas e de genealogia mais facilmente identificável, as molduras dos vãos apresentam variações, que a individualizam e dinamizam, aproximando-a de valores que o romantismo assumirá em pleno.

A fachada principal define-se numa intencionalidade distinta. Mesmo na proposta simplificadora de Manuel da Maia para os palácios pós-terramoto, o portal seria armoriado, anunciando os seus proprietários. O palácio Quintela, à data da sua construção, não poderia ainda apresentar armas do baronato, que só serão atribuídas em 1806, pelo que traduz esse intuito de representatividade na escolha da linguagem arquitectónica ali empregada.

José de Sarmiento Matos propõe, e Raquel Henriques da Silva (1997, pp. 86-87) corrobora a proposta, do palácio Lavradio ser o referente serial desta fachada. As opções estruturantes das fachadas são similares, com particular ênfase na solução tradicional da resolução do eixo central com ligação portal-janela, bem como da utilização de sacadas anunciando ao exterior a distribuição da zona nobre do palácio. No entanto, a composição do palácio Quintela, embora devedora da solução de tónica barroca do palácio Lavradio, se tenha *classicizado*, ou *neoclassicizado* por ditames de estilo e tempo.

Os referentes do palácio Quintela incorporam, também, valores devedores da dinâmica construtiva pós-terramoto e das propostas dos arquitectos da Casa do Risco, particularmente da segunda fase. Neste sentido, encontramos no perfil recortado dos vãos de peito e nas sacadas de perfil recortado, sobrepujado de cornija, eco das soluções propostas nos prospectos para a zona do Chiado, integrando-se o palácio, com facilidade, no tipo de linguagem seguida por grande parte dos prédios da Rua do Alecrim. Também a marcação dos cunhais com pilastras ou a marcação do piso nobre com friso de cantaria são partilhados por muitos prédios. Sem olvidar, a opção pelas varandas de ferro forjado, de cuidado labor, tão familiares à arquitectura lisboeta e presença obrigatória em todos os prospectos da Casa do Risco.

Apesar da clara ligação ao classicismo pragmático do *pombalino*, a definição dos elementos arquitectónicos reveste-se na fachada principal do palácio Quintela de uma maior elegância e erudição, jogando-se com as subtilezas contidas, por exemplo, na alternância de molduras delineadas por finos frisos e de molduras rectas inscritas em molduras recortadas, gerando uma variação levemente ecléctica do modelo canonizado pelos prédios da reconstrução pombalina. A mesma erudição encontra-se no jogo dinâmico criado pelas mísulas das sacadas do andar nobre, que se prolongam até à moldura do vão inferior, criando um movimento vertical, coadjuvado pelos sulcos longitudinais que as ornaram.

Na exposição das influências e ligações passíveis de ser estabelecidas a partir da leitura da fachada principal, voltamos a referir o palácio das Laranjeiras que já vimos ter pontos de relação com a fachada posterior. Intui-se uma familiaridade dada pelos valores de organização e escolha de elementos arquitectónicos, numa fórmula muito lisboeta, diferenciando-se, porém, pela maior ou menor erudição no trabalho desses mesmos elementos.

Por seu lado, a leitura das plantas do palácio torna clara a complexidade da sua distribuição interna, com lógicas diferenciadas de circulação e utilização do espaço. Monique Eleb-Vidal e Anne Debarre-Blanchard (1989) referem que é, precisamente, ao longo do século XVIII que a questão da

organização interna ganha especial relevo na tratadística e prática arquitectónicas⁴. A propósito desta questão, Nuno Madureira refere que as “*formas de distribuição do espaço são muitas e variadas. Na cidade, a casa nobre não obedece a uma arquitectura interior tipificada; em primeiro lugar porque há patamares de nobreza, e cada qual tem requisitos próprios; depois porque existem soluções originais, improvisos, e adaptações dentro de cada agregado. Não obstante esta diversidade, é inquestionável que se atingiu nos finais do século XVIII uma elevada especialização das funções de cada divisão*” (1992, p. 127). O palácio Quintela é passível de ser entendido à luz desses requisitos próprios de *vivencialidade* e representação, das soluções e adaptações às especificidades do agregado familiar.

Um dos aspectos a ressaltar é a presença de cinco caixas de escadas interligando os diferentes níveis do palácio, permitindo a ligação e utilização vertical do espaço de forma diferenciada. A escadaria de aparato servia uma lógica de representação, destinada à recepção e circulação nobre, conduzindo o visitante de prestígio ao vestíbulo do andar nobre e salas adjacentes. Enquanto as escadas junto à cozinha, as escadas no topo norte e as na área sul devem ser entendidas dentro de uma lógica de serviço, interligando as zonas mais funcionais – cozinha e suas dependências próprias – e permitindo aos criados da casa uma circulação independente, acedendo às zonas nobres de forma secundária.

Uma das particularidades da casa de Joaquim Pedro Quintela está na introdução de uma lógica de circulação ligada aos negócios que, se por um lado partilha o vestíbulo de entrada e o primeiro patamar da escadaria de aparato com a circulação nobre, por outro, a meio desse percurso, é introduzida outra escada conferindo acesso à zona de gabinete que, por sua vez, também é servida pela escada de serviço do topo norte. Desta forma, os negócios não são entendidos como serviço, mas não são também entendíveis como vivência nobre, criando-se para tal um circuito alternativo. Aí, o dono da casa poderia levar a cabo actividades negociais e receber de uma forma menos formal e codificada.

Para além da hierarquização ou estratificação vertical da casa, há que considerar, de igual forma, uma estratificação horizontal (Madureira, 1992, p. 117), especialmente sensível no que toca ao andar nobre, com a disposição das salas de maior aparato na sequência da fachada principal, enquanto as zonas de maior intimidade se dispõem na sequência da fachada posterior e lateral sul⁵. Desta forma, vemos dispor-se paralelamente à fachada principal seis divisões que, seguindo as considerações de Carvalho e Negreiros⁶, serviriam, provavelmente, as funções de *sala de espera*, *antecâmara*, *sala de visitas* e *gabinete*, ao passo que divisões como o *toucador*, o *guarda-roupa*, a *casa de lavor*, as *câmaras*, a *casa de jantar*, a *casa do tinél*, ou *gabinete para café*, e o *oratório*, se dispõem na sequência das restantes duas fachadas – exceptuando o oratório no caso do palácio Quintela – sendo o restante espaço interno ocupado pelos acessos principais e secundários, bem como pela zona de *despejos*.

⁴ “L’Écriture d’un discours spécifiquement architectural sur la distribution va être le fait nouveau de cette fin du XVIII^e siècle et surtout du XIX^e siècle. Désormais les ouvrages d’architecture vont traiter de la distribution comme d’une discipline à part entière, au même titre que la construction ou la décoration.”, (Eleb-Vidal e Debarre-Blanchard, 1989, p. 39)

⁵ Eleb-Vidal e Debarre-Blanchard referem neste sentido que “[l]’*enfilade principale, au long de la façade, met en relation les pièces nobles, et est destinée à montrer au visiteur la richesse de l’habitant, proportionnelle à la longueur de cette perspective. Les dégagements et escaliers, situés dans la zone des pièces secondaires sont destinés à offrir des trajets différents aux maîtres, aux domestiques et aux visiteurs.*” (1989, p. 50).

⁶ Carvalho e Negreiros no seu tratado *Aditamento ao livro intitulado Jornada pelo Tejo que foi of.^o a S. A. Real o Príncipe Nosso Senhor que Deus guarde em o anno de 1792-1797* define como divisões a integrar o piso nobre da residência de um nobre casado a “*sala de espera, antecâmara, sala de visitas, gabinete, toucador, oratório ou tribuna para a ermida, casa de jantar, câmara, guarda roupa com chaminé, casa de lavor, despejos*”, enquanto o programa para o fidalgo casado “[t]inha de mais do que tem o nobre antes da sala de visitas duas antecâmaras e depois da casa de jantar hum gabinete para café e huma casa do tinél e mais outra câmara de despejos” (Carita, 2010).

A organização do andar nobre permitiria, assim, uma selecção de sociabilidades, conferida pelas opções de circulação, mas também pela possibilidade de percorrer todo o espaço ou apenas uma parte dele, criando um jogo entre o que é do domínio privado e o que é aberto aos visitantes. Estas dinâmicas da vida privada, aliadas a questões do foro estritamente técnico – adaptação ao terreno, colocação de paredes mestras, iluminação do espaço – imprimem ao andar nobre do palácio Quintela, na condição de exemplar de arquitectura residencial nobre setecentista, uma leitura quase elíptica: divisões abrindo-se a divisões, na sequência das fachadas, gravitando em torno do vestíbulo central, autêntico dinamizador do espaço de onde partem e confluem opções de percurso e concomitantemente de fruição da casa.

O palácio Quintela é exemplo paradigmático de arquitectura civil mariana que plasma em todas as suas valências – implantação urbana, fachadas e organização interna – as marcas de um período histórico pautado pelo dinamismo cultural, artístico e social, momento de transição entre as categorias e esquemas mentais do Antigo Regime e a entrada em cena do liberalismo político-económico e do romantismo enquanto movimento cultural e artístico. Esta realidade transparece, desde logo, na importância da figura de Joaquim Pedro Quintela, um dos mais notáveis negociantes da praça de Lisboa nesse momento, cuja casa serve, também, o propósito de ecoar a seu estatuto social. A implantação do palácio remete para essa realidade, estando situado numa artéria em pleno desenvolvimento, mas à qual, por vontade do próprio Quintela, é introduzido um largo fronteiro, remontando à tradição dos terreiros dos grandes palácios seiscentistas, mas transmutando-se aqui em espaço aberto à cidade, interrompendo a malha urbana do Plano das Obras Públicas. As próprias fachadas são entendíveis nessa leitura do palácio enquanto peça de transição, nomeadamente no já referido tratamento diferenciado da fachada principal que, mantendo valores barrocos e pombalinos, os adapta a uma elegância neoclássica, enquanto a fachada posterior remete para outra linha de valores, onde o eclectismo do tratamento dos vãos e a relação directa com o jardim apontam o caminho que será seguido por muitos palacetes da centúria seguinte.



Fig. 1 – Vista aérea do palácio do Barão de Quintela e sua implantação urbana (fonte: Google maps)



Fig. 2 – Palácio do Barão de Quintela, fachada principal (fotografia da autora)



Fig. 3 – Palácio do Barão de Quintela, fachada posterior (fotografia da autora)



Fig. 4 – Palácio Lavradio, fachada principal (fotografia da autora)



Fig. 5 – Palácio das Laranjeiras, fachada principal (fotografia da autora)



Fig. 6 – Palácio das Laranjeiras, fachada posterior (fotografia da autora)



Fig. 7 – Palácio do Barão de Quintela, escadaria principal (fotografia da autora)

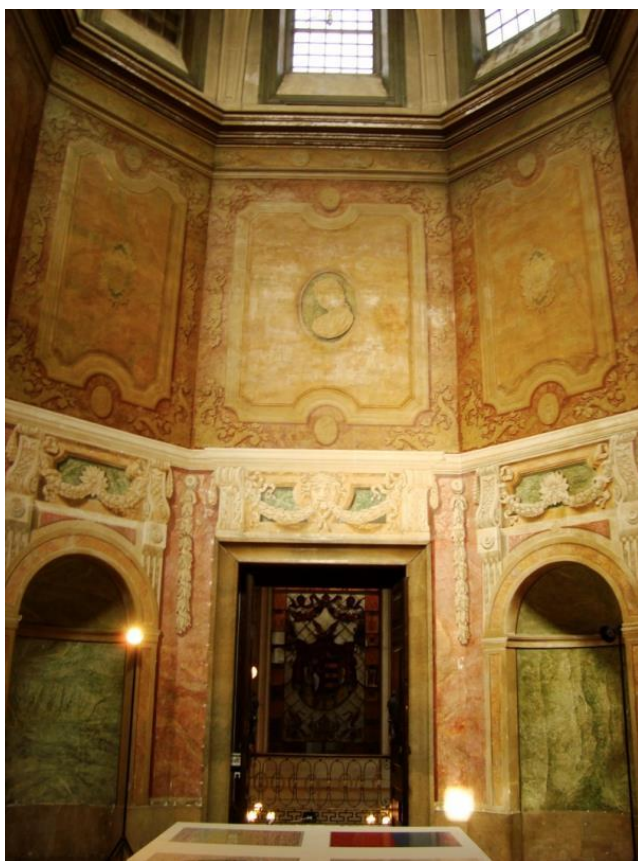


Fig. 8 – Palácio do Barão de Quintela, vestíbulo central (fotografia da autora)

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Norberto de. *Inventário de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1950, fasc. 8.

AZEVEDO, Carlos. *Solares Portugueses: Introdução ao estudo da casa nobre*. 2.ª ed. Mem Martins: Livros Horizonte, 1988.

BECKFORD, William. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Lisboa: BNP, 2009.

CARITA, Helder. Tipologias de casa nobre no tratado do Arquitecto José Manuel de Carvalho e Negreiros [em linha] [2010]. Disponível na Internet: <http://casas-museu-em-portugal.blogspot.pt/2011/02/tipologias-de-casa-nobre-no-tratado-do.html>.

CASTILHO, Júlio de. *Lisboa Antiga: O Bairro Alto*. 3.ª ed. (1.ª 1879). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1955, vol. 2.

ELEB-VIDAL, Monique e Anne Debarre-Blanchard. *Architectures de la vie privée : Maisons et mentalités. XVIIe-XIXe siècles*. Bruxelas: AAM Éditions, 1989.

FRANÇA, José-Augusto. “Burguesia pombalina, nobreza mariana, fidalguia liberal”. In *Pombal Revisitado*, comunicações ao Colóquio Internacional organizado pela Comissão das Comemorações do 2.º Centenário da Morte do Marquês do Pombal. Lisboa: Estampa, 1984, vol. 1.

LEAL, Joana Cunha. *A Arquitectura Privada, Política e Factos Urbanos em Lisboa: da cidade pombalina à cidade liberal*. Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2005.

MADUREIRA, Nuno Luís. *Cidade: espaço e quotidiano. Lisboa 1740-1830*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

MATOS, José Sarmento de. “O Palácio e a Cidade”. In *Colóquio Lisboa Iluminista e o seu Tempo*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 1994.

SILVA, Raquel Henriques da. *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura, 1777-1874*. Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1997.

VIEGAS, Inês Morais (coord.). *Cartulário Pombalino*. Colecção de 70 prospectos (1758-1846). Lisboa: CML, 2005.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 4 – A CASA NOBRE PORTUGUESA NO RESCALDO DOS SOLARES PORTUGUESES*O Palácio de Estoi, obra de Manuel Caetano de Sousa?*

José Eduardo Horta Correia
Universidade do Algarve

RESUMO

O chamado “Palácio de Estoi” é um conjunto arquitetónico e paisagístico constituído por uma casa de recreio formada essencialmente por três corpos, que serve de pano de fundo a um jardim desenvolvido em três patamares articulados por escadarias e marcados por uma vincada axialidade, com o seu ponto de fuga no corpo central, sobrelevado.

Este conjunto, objeto de duas campanhas de obra, a primeira em tempo controverso e a segunda nos primeiros anos do século XX, apresenta-se com um hibridismo em que até hoje não foram discerníveis os dois momentos da construção. A publicação de *Fidalgos de Cota de Armas do Algarve*, por Miguel Côrte-Real, veio dar nova luz à cronologia do monumento, ficando provado que já estava construído em 1800. Francisco Lameira, aceitando a cronologia de Miguel Côrte-Real, associa a sua construção a Queluz e ao seu arquiteto Mateus Vicente de Oliveira. Acontece que Mateus Vicente faleceu em 1785, sendo substituído por Manuel Caetano de Sousa, enquanto o Palácio de Estoi deve ter sido construído depois desta data. A autoria será efetivamente de um arquiteto de Queluz, mas já de Manuel Caetano de Sousa.

Face à hipótese de a obra ser de Manuel Caetano de Sousa, revisei todos os edifícios de sua autoria ou a ele atribuídos e, utilizando o método comparativo, propu-lo como o autor do conjunto. Manuel Caetano de Sousa é um arquiteto eclético que não vai enjeitar o barroco mas simplifica-o adequando-o aos novos tempos. Só utiliza a decoração rococó em situações pontuais. No caso de Estoi, o que à primeira vista parece decoração rococó pertence à segunda campanha. Torna-se por isso necessário uma operação mental de decapagem como se fosse um trabalho de “arqueologia da arquitetura” embora naturalmente virtual. Só depois de restituir Estoi à “traça primitiva” é possível compará-lo com a obra coeva de Manuel Caetano de Sousa.

21 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 4 – A CASA NOBRE PORTUGUESA NO RESCALDO DOS SOLARES PORTUGUESES*O núcleo de “escadas reais” e a formação de um modelo de palácio barroco: de João Antunes a André Soares***Helder Carita**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

I – Introdução

No contexto da história da arquitectura doméstica, afigura-se de particular significado a formação, ao longo da primeira metade do século XVIII, de um modelo de palácio barroco, caracterizado por um núcleo central de escadarias nobres que, articulando a um tempo planta e alçado, se afirma de uma assinalável originalidade e coerência conceptual.

A génese deste modelo de palácio parece, no entanto, remontar a quase um século antes, evoluindo na sua lógica estrutural a partir da reutilização de um modelo de escadarias nobres ensaiadas no período Filipino.

Na sua estrutura arquitectónica, estas escadas caracterizam-se por um vasto espaço em duplo pé-direito, com um lance central desdobrando-se em dois lances laterais simétricos e de sentido oposto, terminando ao nível do piso nobre com um vasto patim.

Com uma clara filiação nas “escadas imperiais” concebidas por Juan Herrera para o Palácio Convento do Escorial, este modelo de escadas recebe, porém, em Portugal uma alteração que, retirando-lhe escala, possibilita uma articulação axial com um grande vestíbulo de entrada, adquirindo funções de núcleo gerador de todo o programa arquitectónico.

Pela sua filiação e características particulares, convencionámos designar este corpo de escadarias por “escadas reais”, seguindo o exemplo espanhol, o que permite, assim, estabelecer uma nomenclatura individualizada face a outras estruturas de escadarias nobres.

II – Génese e formação da tipologia de escadas reais

Formulado ao longo da primeira metade do século XVIII, o modelo de palácio barroco de núcleo central parece ter a sua génese num período anterior, inspirando-se e reutilizando a tipologia de escadarias ensaiada no Palácio Corte-Real, bem como no Mosteiro dos Jerónimos, para o acesso ao corpo do Paço Real integrado neste mosteiro.

Projectadas por Teodósio de Frias no ano de 1625¹, durante o priorado de Frei Bernardo de Évora, as escadarias dos Jerónimos não chegaram a ser concluídas, tendo sido terminadas já nos finais do século XVII, conforme documento divulgado por Isabel Mendonça no seu trabalho *A Casa da Portaria e Casa da Escada Conventual do Mosteiro de Santa Maria de Belém*².

¹ NA/TT, *Convento de Santa Maria de Belém*, Maço 2, Doc. 59.

² MENDONÇA, Isabel, *A Casa da Portaria e Casa da Escada Conventual do Mosteiro de Santa Maria de Belém*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1988 (texto policopiado).

Cabe referir que na mesma época terão sido construídas outras escadas da mesma tipologia no emblemático Palácio dos Marqueses de Castelo Rodrigo, também conhecido por Palácio Corte-Real. Uma planta e um alçado deste palácio (Fig. 1), datáveis da segunda metade do século XVIII e hoje guardados na Biblioteca Nacional³, atestam a presença desta estrutura no programa do seu interior. Nos finais do século XVII, o Palácio, já na posse da Casa do Infantado, recebeu grandes alterações, instalando-se aqui o Infante D. Pedro, mais tarde o rei D. Pedro II. A rica iconografia deste palácio evidencia estas transformações, que acrescentaram um piso recuado sobre o andar nobre. Se no desenho de Lisboa de Pier Maria Baldi, ou na gravura de Dirk Stoop, o edifício surge com a sua morfologia original, o piso sobrelevado é já claramente perceptível tanto na representação do palácio na Panorâmica de Lisboa em azulejos, do Museu do Azulejo, datada dos inícios do século XVIII, como na Panorâmica de Lisboa atribuída a José Pinhão de Matos, igualmente do século XVIII.

A nosso entender, o corpo de escadas parece, porém, corresponder, nas suas lógicas programáticas e arquitectónicas, ao primitivo edifício, dadas as características de estrutura fundamental com que se articula com toda a planta. De facto, estas escadas integram-se na morfologia e no partido estético do palácio, com a sua planta quadrada marcada, nos cantos, por torreões com telhados de quatro águas, muito inclinados, cujas fortes influências espanholas têm sido largamente referidas pela historiografia⁴.

A análise comparativa da planta, considerando a sua inspiração no esquema monumental do Escorial, sugere que estas escadas davam acesso a um piso nobre situado no alto de um quarto piso, transpondo os dois pisos intermédios, o que naturalmente imprimia ao conjunto uma escala verdadeiramente monumental. Dado o seu majestoso comprimento, tanto o lance central como os dois lances laterais, mais uma vez em sintonia com o Escorial, contemplavam com um patim intermédio, o que tornava a subida mais suave, evitando, por outro lado, uma sensação de desconforto e insegurança na descida.

A falta de um corte da escadaria e a existência de apenas uma planta sumária do piso nobre dificultam-nos uma avaliação em pormenor da sua estrutura. O número de degraus visíveis na planta não permite a subida dos três andares e o sentido dos lances não está apontado. Tudo indica, porém, que o corpo de escadas se desenvolvia numa caixa aberta em triplo pé-direito, limitada por grandes paredes autoportantes.

Como assinalámos anteriormente, esta tipologia de escadas apresenta, nos dois casos, claras afinidades com o Escorial, afastando-se, por outro lado, de uma filiação italiana radicada no conhecido caso da Academia de São Rocco, em Veneza, de 1545-1550. No caso italiano, e embora a planta se apresente muito semelhante, “um lance central com dois lances simétricos e opostos”, a estrutura construtiva e espacial revela-se profundamente diferente. Estudos desenvolvidos por vários historiadores da arquitectura espanhola, como Catherine Wilkinson⁵, Bonet Correa⁶ ou Fernando Marías⁷, analisaram em pormenor a evolução das escadas imperiais espanholas e realçam a sua autonomia face às suas congéneres italianas. Em síntese, as duas tipologias, espanhola e italiana, apresentam uma diferença fundamental na sua estrutura e concepção espacial: enquanto nas escadas italianas os lances são separados entre si por paredes desenvolvendo-se em espaços cobertos por abóbadas, numa sucessão de espaços visualmente descontínuos, nas espanholas, como

³ BN, Iconografia, *Planta do Plano Nobre do Palácio dicto da Corte-Real: Praça do Corpo Santo*. Des. 149A.

⁴ Cf. FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Ed. Bertrand, 1977, pp. 29-31; SERRÃO, Vítor, *O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, ed. Presença, 2001, p. 204.

⁵ WILKINSON, Catherine, “The Escorial and the Invention of the Imperial staircase”, in *The Art Bulletin*, College Art Association, Vol. 57, n.º 1, Março de 1975, pp. 65-90.

⁶ CORREA, António Bonet, “Le Scale Imperiali Spagnole”, in *Galeazzo Alessi e L'Architettura del Cinquecento*. Convegno Internazionali di Studi, Génova, 1974, Sagep Ed., Génova, 1975, pp. 631-683.

⁷ MARÍAS, Fernando, “La Escalera Imperial en Espana”, in *L'Escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Paris, Ed. Picard, pp. 165-170.

salienta, Fernando Marías, “se concebe un espacio visualmente continuo, único, digno de ser contemplado y experimentado como tal”⁸, em sintonia com as escadas reais desenvolvidas em Portugal. Se as escadas do Palácio Corte-Real teriam tido um impacto significativo na época, foram, porém, as escadas do Mosteiro de Belém que, pela sua escala mais contida, constituíram o modelo de referência desenvolvido posteriormente em Portugal. Na sua lógica funcional, subindo apenas um piso, estas escadas respondiam a uma tipologia mais comum de casa nobre com apenas dois pisos.

III – Das “escadas reais” de estrutura autónoma a núcleo gerador do programa arquitectónico

Ao longo do século XVII, tanto as escadas do Palácio Corte-Real como as escadas do Mosteiro dos Jerónimos não parecem ter tido repercussões assinaláveis nos programas das casas nobres portuguesas. Basta para o corroborar referir o Palácio dos Condes de Redondo e o dos Condes da Castanheira⁹, com escadas de apenas um lance, ou o dos Condes de Cantanhede, ao Loreto, este último com um esquema de lances envolvendo um pátio central.

Neste período, assistimos a um outro grupo de experiências que se liga com a tipologia de escadas de lances simétricos e convergentes, divulgadas nos tratados de Sérlio e de Vignola. Ensaída tanto no Palácio de Palhavã¹⁰ como no Palácio Fronteira¹¹, nas décadas de setenta do século XVII, esta tipologia acaba por não ter significativas repercussões, embora encontremos uma sua réplica, no Palácio Mello¹², aos Capuchos, já na segunda década do século XVIII, e outra, ainda mais tardia, no Palácio do Machadinho, na Madragoa.

Outra tipologia, que ficará como um exemplo isolado, são as escadarias nobres do Palácio Távora, ao Campo Pequeno¹³. Numa solução de influência francesa, estas escadas, embora solenes, permanecem limitadas entre paredes, sem adquirirem um valor cénico próprio do espaço barroco, que o esquema de escadas reais irá possibilitar.

Será, assim, necessário esperar pelas últimas décadas do século XVII para assistirmos, pela mão de Mateus do Couto (sobrinho) e João Antunes, dois eminentes arquitectos da Provedoria de Obras Reais, à recuperação da tipologia de escadas reais e, no caso do segundo, à sua utilização numa articulação coerente com o programa arquitectónico.

Da nossa investigação, tudo indica que terá sido o arquitecto Mateus do Couto (sobrinho), autor da traça do Palácio dos Condes de Ficalho, em Serpa (Figs. 2 e 3), o responsável pela primeira reutilização do esquema de escadas reais na arquitectura senhorial. Na realidade, o projecto daquele palácio foi recentemente atribuído a este arquitecto por Vítor Serrão,¹⁴ a partir de documentação que comprova a sua estada na vila de Serpa, em 1677, contratado para realizar as obras na igreja de Santa Maria de que os Mellos, alcaides de Ficalho, eram patronos. A participação de Mateus do

⁸ *Idem, ibidem*, p. 167.

⁹ Caso raro o palácio de D. António de Atayde, conde da Castanheira, possui uma planta do século XVII, guardada na Biblioteca da Academia de Belas-Artes.

¹⁰ Sobre o palácio cf. TEIXEIRA, José de Monterroso, *El Palácio de Palhavã, Arquitectura y Representacion*, Lisboa, ed. Embaixada de Espanha, 2008.

¹¹ MESQUITA, Marieta Dá, “História e Arquitectura: Uma Proposta de Investigação: O Palácio dos Marqueses de Fronteira como Situação Exemplar da Arquitectura Residencial Erudita em Portugal”, Dissertação de doutoramento, Vol. II, Lisboa, FA-UTL, 1992.

¹² Para uma breve história deste palácio ver: *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, (dir. de D. Fernando de Almeida), Tomo II, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, 1975, p. 136.

¹³ MESQUITA, Marieta Dá, “Cenografia e Teatralidade: Uma Leitura de Escadarias na Arquitectura Residencial Barroca de Lisboa”, in *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa, Colóquio de História de Arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007, pp. 41-47.

¹⁴ SERRÃO, Vítor, *História de Arte em Portugal: O Barroco*, Lisboa, Ed. Presença, 2003, p. 131.

Couto (sobrinho) no projecto do palácio coincide, por sua vez, com o programa azulejar das salas do piso nobre do referido palácio, que nos seus largos padrões em azul e branco apontam para uma produção lisboeta datável do último quartel do século XVII. No seu conjunto, o projecto atesta ainda uma primeira fase experimental onde a caixa de escadas se inscreve de forma autónoma no programa distributivo dos interiores, sem uma relação axial e contínua com o vestíbulo de entrada, aqui situado num compartimento lateral face à caixa das escadas.

Será, porém, a partir da obra de João Antunes e de um significativo conjunto de palácios urbanos da sua autoria que a estrutura de escadas reais adquire um estatuto programático, associando de forma coerente e funcional o corpo de escadas reais com um grande vestíbulo de entrada.

Nas suas incumbências oficiais este arquitecto ocupara-se de obras no Mosteiro dos Jerónimos, tendo sido responsável, em parceria com o arquitecto Manuel do Couto¹⁵, pela finalização das citadas escadas deste mosteiro¹⁶, sendo aqui, em nosso entender, que João Antunes terá reconhecido as capacidades de ritualidade cenográfica desta estrutura, vindo posteriormente a adaptá-la a um novo sentido de fluidez espacial.

Na realidade, ao longo da sua carreira, este notável arquitecto acumula os importantes cargos de Arquitecto das Ordens Militares, em 1697¹⁷, e de Arquitecto Régio, em 1699¹⁸. Nesta qualidade, João Antunes trabalhava em estreita relação com a alta aristocracia detentora de cargos na administração régia, sendo natural que a ele recorresse de forma informal para o risco das obras dos seus palácios. Encontram-se neste caso o Conde de Tarouca, o seu irmão Marquês de Alegrete, ou o Marquês de Abrantes, este último detentor do cargo hereditário de Grão-mestre da Ordem de Santiago.

Deste conjunto, assinalamos o Palácio do Conde de Tarouca (1700), o Palácio da Bemposta (1701), o Palácio dos Condes de Atalaia (Marqueses de Tancos), cujo risco para as obras data de 1697¹⁹, e o Palácio do Conde-Barão²⁰. Podemos ainda acrescentar a participação no Palácio dos Marqueses de Abrantes, a Santos, e no do Calhariz, onde documentalmente sabemos que se encarregou da capela.

Constituindo-se como uma novidade e um notável contributo para a história da casa senhorial, o Palácio da Bemposta²¹ (Fig. 4) destaca-se, porém, neste conjunto, apresentando pela primeira vez um núcleo de escadas reais articulado axialmente com um grande vestíbulo de entrada. Entendido como elemento central e gerador do programa arquitectónico, o núcleo de escadas e vestíbulo espelha-se na fachada com um corpo limitado por pilastras onde se inscrevem dois grandes portais, cujas funções permitiam uma maior fluidez e ritualização das entradas e saídas dos coches. Com um programa arquitectónico muito semelhante destaca-se igualmente o Palácio dos Condes de Alvor, iniciado em 1699²², onde vemos repetir-se o mesmo esquema de entrada com dois portais. Embora a autoria do traçado deste palácio seja desconhecida, observamos que o Conde de Alvor foi Vice-rei do Estado da Índia, entre 1681 e 1686, e ocupou largos anos o cargo de Conselheiro de Estado, estando pelas suas funções próximo de João Antunes. Independentemente de uma problemática de autorias,

¹⁵ Segundo Sousa Viterbo, Manuel do Couto era filho de Matheus do Couto, não sendo evidente, através da documentação, se seria filho de Matheus do Couto Tio ou de Matheus do Couto Sobrinho. Cf. SOUSA VITERBO, *Dicionário...*, Lisboa, IN-CM, Vol. I, p. 249.

¹⁶ MENDONÇA, Isabel, *A Casa da Portaria e Casa da Escada Conventual do Mosteiro de Santa Maria de Belém*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1988 (texto policopiado).

¹⁷ COELHO, Teresa Campos, "Um Concurso para o Provimento do Lugar de Arquitecto das Ordens Militares", in *Monumentos*, n.º 7, Lisboa, DGEMN, Setembro 1997, pp. 103-107.

¹⁸ SOUSA VITERBO, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, Lisboa, IN-CM, Vol. I, 1899, p. 43.

¹⁹ IAN/TT – *Cartório Notarial de Lisboa* n.º 9 A (actual n.º 7), Cx. 57, L.º 307, pp. 74 e 75.

²⁰ IAN/TT – *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 9 A (actual n.º 7), Cx. 63, L.º 351, fls. 69-70 (29 de Julho de 1712).

²¹ Sobre a história deste palácio, cf. MOITA, Luís, "A Bemposta (O Paço da Rainha)", in *Olisipo*, Lisboa, n.º 40, n.º 56, n.º 57, n.º 60, n.º 61, n.º 64, e n.º 65, Outubro 1947 a Janeiro 1964.

²² AH da CML, *Livro de Cordeamentos de 1614-1699*, s.n.

os dois projectos acusam uma solução arquitectónica coerente nas suas relações entre planta e alçado, que veremos progressivamente alargar-se a partir de Lisboa a todo o território.

De forma precoce, vemos aparecer este modelo de palácio, no Norte do país, nos inícios do século XVIII, de que são exemplo: em Viana do Castelo, nas obras de Manuel Pinto de Vilalobos, a Casa Rego Barreto (1705)²³ ou, em Braga, com Manuel Fernandes da Silva, o Palácio dos Falcões (1703)²⁴. Com programas muito semelhantes, marcados por uma linha austera aferida à arquitectura chã, as fachadas apresentam já o núcleo central demarcado no exterior por pilastras e uma solução de dois portais de entrada.

Não podemos deixar de referir, corroborando uma circulação de influências a partir da Provedoria de Obras Reais, a presença do arquitecto João Antunes em Braga, nos anos 1698 e 1701, quando este mestre é chamado às obras da Casa do Tesouro da Sé²⁵ (actual sacristia), assumidas, por sua vez, por Manuel Fernandes da Silva e seu pai.

No Alentejo, assinalamos esta solução arquitectónica, ainda vinculada a um barroco nacional, no Palácio do Álamo (Fig. 5), em Alter do Chão. A casa terá sido totalmente remodelada em 1732, sobre uma construção inicial realizada em 1649, por iniciativa de Diogo Mendes de Vasconcelos²⁶. Se o programa interior apresenta um coerente núcleo de escadas reais articulado axialmente com vestíbulo de entrada e salão, o desenho da fachada apresenta ao centro um simples portal de entrada.

Duma primeira fase de assimilação deste modelo, regista-se, em Viseu, o Solar dos Peixotos, com uma caixa de escadas reais localizada num topo do corpo da fachada, indiciando obras de renovação sobre um edifício preexistente. A data de construção do palácio situa-se no ano de 1729, tendo sido adquirido em fase de obras por António de Loureiro Castelo-Branco e Vasconcelos ao seu primo, o cónego Nicolau de Almeida Castelo-Branco²⁷. Se na documentação a obra decorria por conta do mestre pedreiro Pascoal Rodrigues, a traça, pela sua complexidade, poderá ser atribuída ao arquitecto Gaspar Ferreira, de Coimbra, autor da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra e activo na região em obras de várias igrejas.

IV – Núcleo de escadas reais e o Barroco joanino

Com o avançar do Barroco, o modelo de palácio de núcleo central de escadas reais adquire novas configurações, com a introdução de um léxico italianizante e a afirmação do carácter estrutural deste corpo.

De forma mais racionalizada, o corpo central, conformado pelo conjunto de vestíbulo, escadarias e salão, acaba por se instituir como núcleo gerador de todo o programa arquitectónico, articulando-se em planta com duas alas laterais e simétricas, e acrescentando coerência ao esquema distributivo interior. A partir do grande vestíbulo de entrada, concebido para permitir a entrada de coches, geram-se à direita e à esquerda ligações para cocheiras e cavalariças, da mesma maneira que, no

²³ SOROMENHO, Miguel, *Manuel Pinto de Vilalobos: da Engenharia Militar à Arquitectura*, Lisboa, 1991, Dissertação de mestrado em História da Arte Moderna apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova (texto policopiado).

²⁴ ROCHA, Manuel Joaquim Moreira, *Manuel Fernandes da Silva: mestre arquitecto de Braga 1693/1751*, Porto, ed. Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1996, p. 166.

²⁵ BIRG, Manuela, *João Antunes: 1643-1712*, (catálogo), Lisboa, Instituto do Património Cultural, 1988, p. 34.

²⁶ KEIL, Luís, *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Portalegre*, Lisboa, 1943.

SILVA, António L. Pereira da, *Nobres Casas de Portugal*, Porto, Tavares Martins, 5 vols., 1986.

²⁷ COSTA, Jorge Braga da; CRUZ, Júlio, *Monumentalidade Visiense*, Viseu, Avis, 2007.

patim superior, os dois portais situados simetricamente à esquerda e à direita dão acesso a duas alas independentes do piso nobre.

Na sua lógica espacial e construtiva, as escadas reais constituem uma solução unitária em dois pisos, com pouca aptidão para se desenvolver em maior altura, abrangendo mais pisos. Com estas características e com o papel estrutural que lhe foi conferido, o núcleo de escadas reais tende a constituir-se como factor essencial à fixação de um modelo de palácio em dois pisos, com o piso nobre no primeiro andar e com espaços cobertos por altos tectos associados aos sistemas de cobertura.

No desenho da fachada verificamos uma maior elaboração e complexidade de composição, passando o núcleo central a ser enfatizado por um frontão triangular assente em pilastras. Em alguns casos, o núcleo central salienta-se dos corpos laterais com um ligeiro ressaltado conseguido com recurso a dois cunhais, acentuando uma leitura axial do alçado, como vemos no Palácio Lavradio, em Lisboa, ou no Palácio Mexia Galvão, ao Campo Grande²⁸, iniciado no ano de 1739.

Numa preocupação de dotar a fachada de uma maior acentuação rítmica, conforme a uma lógica do barroco internacional, as janelas do corpo central tendem a ser destacadas através de um desenho diferenciado face às janelas dos corpos laterais. Por outro lado, o portal de entrada tende a conjugar-se, num elemento único, com a varanda e janela central do piso nobre que, recebendo profusa decoração de mísulas, florões e concheados, reforçam a axialidade no desenho do alçado, acrescentando-lhe, igualmente, nas suas variadas soluções decorativas, animação e ritmo.

No interior, o núcleo central de vestíbulo, escadarias e salão, pelo seu valor de representação, recebe particular acentuação decorativa, tendo aqui a azulejaria a sua expressão mais significativa, em grandes painéis cujo desenho e composição nos permitem observar as alterações de gosto com o avançar do *rocaille*.

No contexto de uma linguagem afecta ao barroco internacional assinalamos, no Porto, a divulgação do núcleo de escadas reais em articulação com o programa arquitectónico, nas obras do Palácio de São João Novo. O papel preponderante tradicionalmente atribuído a Nasoni nesta região foi recentemente reajustado pela contribuição de Jaime Ferreira Alves²⁹, contextualizando-o numa conjuntura mais complexa, em que a figura do arquitecto António Pereira tem vindo a emergir como fundamental. Na realidade, é este mestre o autor do risco do Palácio de São João Novo, iniciado meses antes da chegada de Nasoni à cidade do Porto.

Pormenor particularmente significativo para o nosso estudo, António Pereira veio de Lisboa, onde trabalhara com o arquitecto João Antunes, como seu ajudante na Provedoria de Obras Reais³⁰. António Pereira transferiu-se para o Porto, em 1719, para trabalhar nas obras de renovação da Sé, sendo igualmente seu o traçado das escadarias reais de ligação ao primeiro piso do claustro.

Parece assim concluir-se ser devido a este círculo de arquitectos a introdução de um modelo português de palácio, estruturado a partir de um núcleo central de escadas reais, articulando a um tempo planta e um alçado tripartido.

A partir de meados do século XVII e prolongando-se até às primeiras décadas do século XIX, observamos por todo o país a adopção deste modelo, registando-se sobretudo nos casos de maior investimento arquitectónico. Vemos este modelo circular numa série de pujantes e espectaculares realizações da casa senhorial do Norte, de que destacamos: o Palácio do Raio (Figs. 6 e 7), construído

²⁸ Conforme petição apresentada, em 1739, ao Senado da Câmara de Lisboa pelo desembargador Diogo de Sousa Mexia. AH da CML, *Livro de Cordeamentos de 1738-1740*, s.n.

²⁹ FERREIRA-ALVES, Jaime, "António Pereira: arquitecto do palácio de S. João Novo", in *Boletim Cultural*, 2.ª série, Vol. 7/8, Câmara Municipal do Porto, (1989/90), pp. 241-258.

³⁰ SOUSA VITERBO, *Dicionário Histórico...*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1899, Vol. II, p. 243.

com traça de André Soares (1754), a Casa do Cabo, a Casa de Cedovim, a Casa de Almendra, o Solar dos Pimentéis, o Solar dos Calaínhos, sendo o Palácio da Brejoeira um dos seus mais emblemáticos e derradeiros exemplos.

Descendo para as Beiras, se o Palácio dos Condes de Anadia constitui uma precoce formulação deste modelo, ainda nos finais da primeira metade do séc. XVIII (Fig. 8), a ele podemos acrescentar o Palácio dos Condes de Santar, a Casa Grande, em Oliveira do Conde, a Casa das Fidalgas, em Carregal do Sal, o Palácio Sottomayor, em Condeixa, ou ainda o Palácio das Brolhas, em Lamego.

Até hoje menos estudada, a região do Alentejo e Algarve oferece-nos, no entanto, tal como o Norte e as Beiras, uma nova série de exemplos de que destacamos: os palácios Tocha e Praia Monforte, em Estremoz, o Palácio Sousa da Câmara, em Vila Viçosa, com projecto do arquitecto José Francisco de Abreu, em 1765³¹, ou o Palácio dos Morgados Cardosos, em Borba.

De forma tardia, ainda no Algarve, podemos detectar a inspiração neste modelo, tanto nos dois palácios da família Bívar, em Portimão e em Faro, como na Casa Grande, em Silves, esta última construída já nos inícios do século XIX.

Voltando a Lisboa e ao período dos finais do século XVIII, ainda podemos constatar a permanência deste modelo em dois emblemáticos palácios: o Palácio dos Viscondes de Porto Covo, terminado pelo ano de 1784, acusando uma derradeira estética barroca, e o Palácio Barão de Quintela, ao Chiado, apontando uma nova e emergente inspiração neoclássica³².

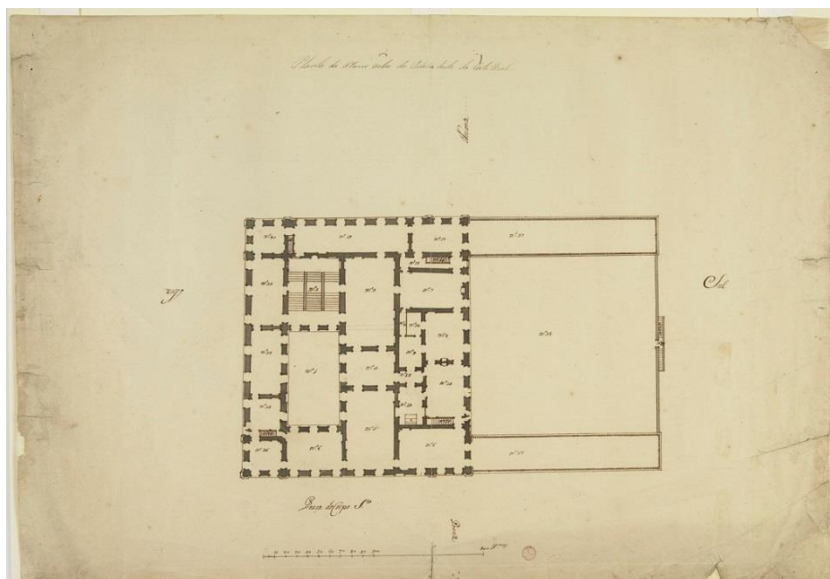
Julgamos, assim, traçada em linhas gerais a génese, evolução e irradiação por todo o País do modelo de palácio de núcleo central de escadas reais. Iniciado ainda num contexto do final da arquitectura chã e do barroco nacional, este modelo assume características de um modelo de longa duração, atravessando todo o século XVIII. Integrando linguagens do barroco internacional e italianizante, do rococó e ainda do neoclássico, ele vai circular por todo o território nacional acabando por se estender ao Brasil e à Índia.

Com todas as implicações que gera, aos níveis espacial e morfológico, o núcleo de escadas reais emerge, assim, em Portugal, como o elemento mais significativo e estruturante das lógicas conceptuais da casa senhorial do século XVIII, ao propiciar a formação de um dos modelos mais originais e eruditos da arquitectura doméstica portuguesa.

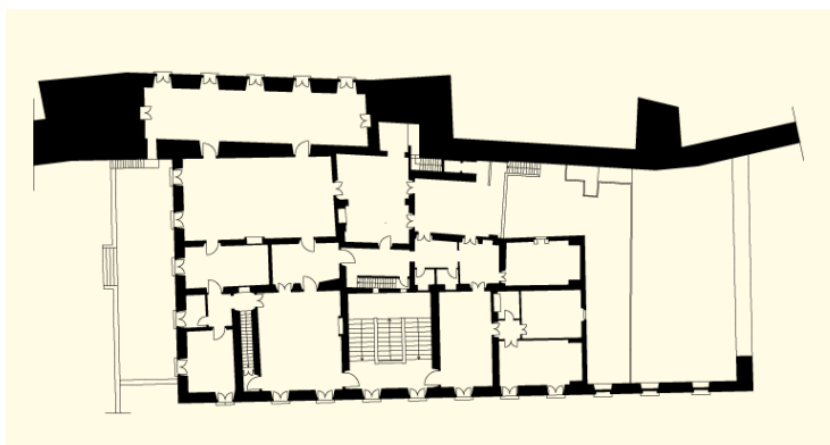
³¹ ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, Vol. I, 1978, pp. 725-727.

³² Este palácio foi objecto de uma recente monografia, por Inês GONÇALVES, *O Palácio Barão de Quintela: contributo para um estudo monográfico*, Lisboa, FCSH-UNL (Dissertação de mestrado policopiada).

Fig. 1 –
Planta do Plano Nobre do
Palácio dito da Corte-Real.
Séc. XVIII, 2.ª metade. BN,
Iconografia,
Desenho 149-A



Figs. 2 e 3 – Palácio dos
Marqueses de Ficalho,
Serpa. Arq. Mateus do
Couto (sobrinho), c. 1678.
Planta do piso nobre e
perspectiva do núcleo de
escadas reais. Foto:
António Homem Cardoso.



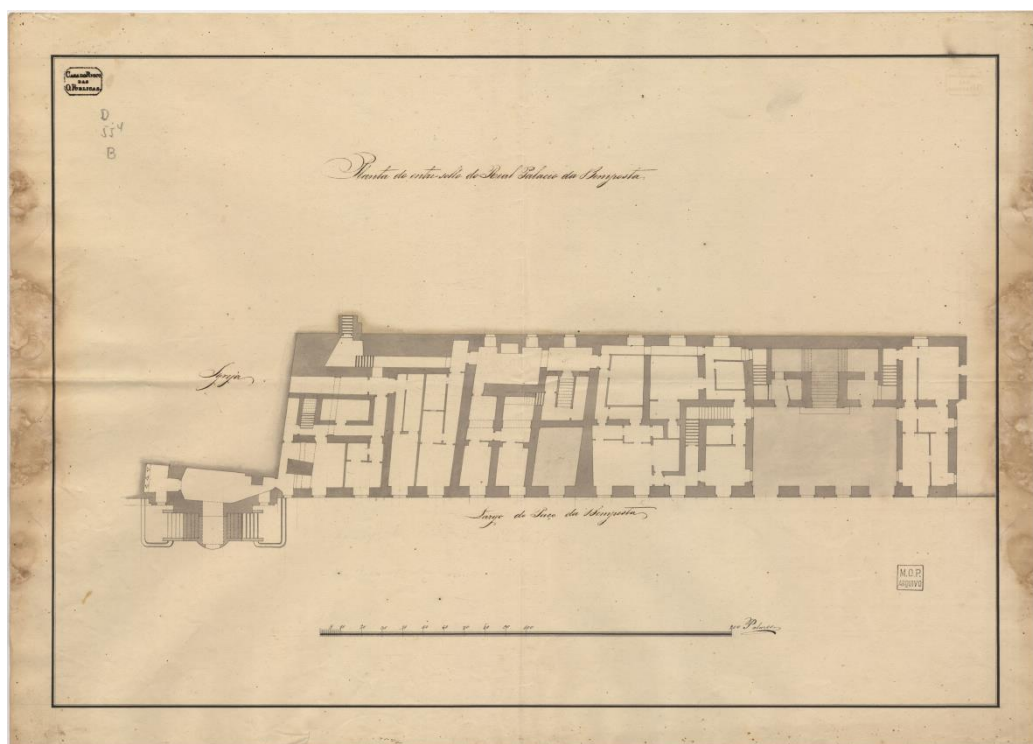
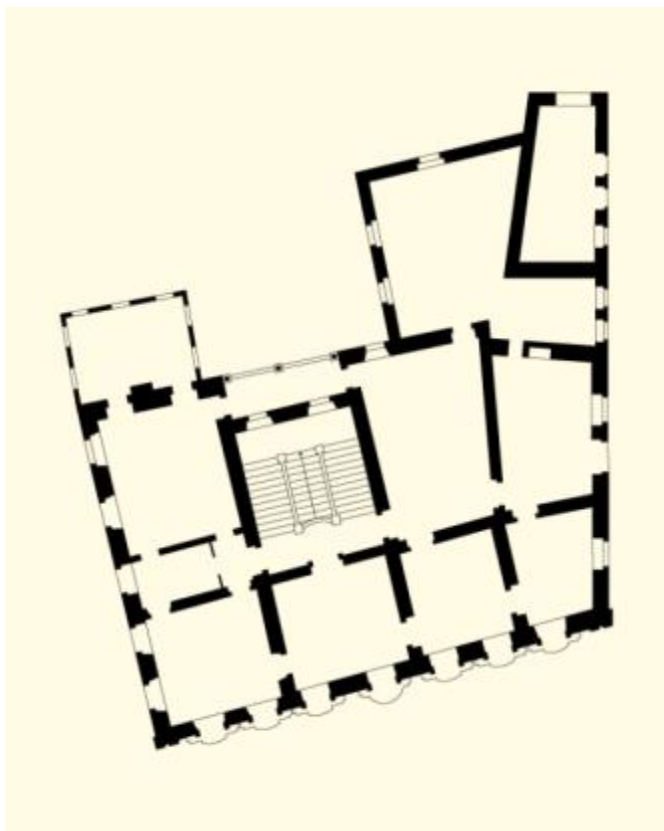


Fig. 4 – *Planta do piso nobre do Palácio da Bemposta*. Arq. João Antunes, 1701. Biblioteca do Arquivo Histórico Obras Públicas (BAHOP), 1836, Desenho 55-4B.



Fig. 5 – *Escadarias nobres do Palácio do Álam*. Alter do Chão, Alentejo, c. 1732. Foto: Helder Carita.



Figs. 6 e 7 – *Palácio do Raio*, Braga.
Arq. André Soares (c. 1754).
Fachada principal e planta do piso nobre.
Foto: António Homem Cardoso.



Fig. 8 – *Palácio dos Condes de Anadia*, Mangualde. Perspectiva do núcleo de escadas reais articulado de forma axial com o vestíbulo de entrada.

21 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 1 – JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA: O LEGADO CRÍTICO E HISTORIOGRÁFICO***A resistência do objecto à história da arte contemporânea: sobre a persistência do legado de José-Augusto França na escrita da história da arte em Portugal*****Mariana Pinto dos Santos**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Se o legado de José-Augusto França na história da arte portuguesa é incontornável, com trabalho pioneiro que abrange uma vastidão de temas admirável, e realçando as tentativas de enquadramento da história da arte que escreveu numa moldura teórica que lhe conferisse estatuto académico e científico, é necessário também assinalar a inércia na inovação dos discursos da disciplina que significou a canonização desse trabalho. Tido como referência máxima pelas gerações de historiadores de arte seguintes (formadas graças à variante de História da Arte na Universidade Nova de Lisboa que surgiu devido ao empenho de J.-A. F.), as periodizações, conceitos e factos enumerados nas suas obras mais conhecidas serviram de fonte para a escrita historiográfica posterior, em muitos casos com poucos desvios. Consequentemente, persistiu uma relação com o objecto de foro inventarial, com esforço contextualizante que se arrisca a diluir o objecto numa listagem exaustiva de factos sociológicos e históricos, a par de uma adjectivação ajuizadora que acusa uma problematização teórica lacunar.

Não obstante o afastamento pontual de alguns autores face à obra de J.-A. F., ela persistiu como referência cimeira – o que protelou abordagens alternativas do objecto, por perdurar a convicção de que apenas um trabalho com exaustividade análogo poderia tornar-se um, aparentemente desejável, novo cânone. Este artigo procurará reflectir sobre a frequente necessidade de corresponder ao que a academia reconhece como discurso historiográfico, analisando a possibilidade de isso constituir uma justificação para a persistência do modelo de disciplina dado por J.-A. F., e do afastamento da história da arte contemporânea do seu objecto, potencialmente implicado nessa escrita moldada ao paradigma historiográfico fixado. Procurará também analisar em que medida a tentativa de consolidação da disciplina em contexto nacional implicou criar características uniformizadoras para conferir identidade à arte feita em Portugal, ecoando, de resto, tentativas de fixação identitária noutras áreas.

Esta comunicação integra o artigo mais desenvolvido a ser publicado em 2015 : “O legado de José-Augusto França na escrita da história da arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência” in *Revista Práticas da História. Revista sobre teoria, historiografia e usos do passado*, n.º 1, Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

21 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 1 – JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA: O LEGADO CRÍTICO E HISTORIOGRÁFICO***O lugar da crítica da arte na obra de José-Augusto França: cruzamentos e mediações (1947/1977)*****Cristina de Sousa Azevedo Tavares**

Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa

Um fundo comum: a arte

A obra de J.-A. França é vasta e complexa e nela se cruzam os planos da crítica da arte, da sociologia da arte, da história, da história da arte, da história do urbanismo e da própria escrita. “Historiador, professor e romancista”, assim se achava em 2004 em entrevista ao *Diário de Notícias* J.-A. França, que começou a publicar aos dezasseis anos de idade até aos dias de hoje.

Vamos abordá-la procurando dissecar alguns aspectos de um corpo teórico denso e ramificado, mas que tem como fundo o objecto da arte, especificamente a arte realizada em Portugal.

Como exemplo podemos mencionar “Une Ville des Lumières: la Lisbonne de Pombal”, tese de doutoramento defendida na Sorbonne, e publicada em 1965, assim como a “A Arte em Portugal no século XIX” e “A Arte em Portugal no século XX”, obras redigidas e publicadas entre 1963 e 1974, e a “História de Arte Ocidental 1780-1980” publicada em 1987.

Entretanto muitos outros livros foram dados à estampa cobrindo uma lacuna significativa na produção e edição nacionais: percorrendo a primeira geração modernista (o modernismo e as gerações são também o modo de fazer história que escolheu) em dedicados a Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros, ou até na defesa da “presença moderna” de Nuno Gonçalves [França, *Da Pintura Portuguesa*] e o lugar das persistências com Malhoa e Columbano. O mesmo aconteceu na Coleção Artis, onde J.-A. França publicou *Vieira da Silva* (1958), *Amadeo de Souza-Cardoso* (1960), *Almada* (1963), *A Pintura Surrealista em Portugal* (1966), *António Pedro* (1970), *Os Quadros de “A Brasileira”* (1973), enquanto Eduardo Viana apareceria em 1969. Pelo meio, vários ensaios como *Situação da Pintura Ocidental* (Ática, 1958), *Da Pintura Portuguesa* (Ática, 1960), *Oito Ensaios sobre Arte Contemporânea* (Europa-América, 1967), parte deles escritos em Paris, abordavam numa perspectiva mais global algumas questões essenciais da produção artística nacional, inventariando os seus aspectos negativos e propondo soluções, em particular os ensaios do livro *Da Pintura Portuguesa*. Dois anos depois, J.-A. França em “Situation de l’art portugais au XX.ème siècle” (Ébauche d’une enquête), numa tiragem à parte do *Bulletin des Études Portugaises*, esboçava as linhas gerais da arte desde os começos do século XX em Portugal situando-a no contexto histórico-político nacional.

Também retomaria o tema de Lisboa, respectivamente: *28: Crónica de um Percurso* (1998), caracterizando o percurso lisboeta do típico eléctrico 28, assim como *Monte Olivete: minha aldeia* (2001), ambos os livros com fotografias de Pedro Soares. Já que anteriormente no contexto dos estudos olissipográficos estudou a urbe e a arquitectura lisboetas tendo publicado *Lisboa: urbanismo e arquitectura* (1.ª edição de 1980), ao qual se sucederia *Lisboa: História Física e Moral*, na qual colaboraram outros especialistas em 2004.

Destaca-se a direcção do *Dicionário da Pintura Universal*, da Estúdios Cor, substituindo Artur Nobre de Gusmão no terceiro volume dedicado à pintura portuguesa, assumindo a colaboração de Mário

Tavares Chicó e Armando Vieira Santos. Publicado em fascículos de 1959 a 1973, outras colaborações se evidenciam: José Júlio, Santos Simões, Manuel Figueiredo, Manuel Mendes, Costa Barreto, Rui Mário Gonçalves e Adriano Gusmão, mantendo-se no presente uma obra de referência fundamental.

Duas componentes: a metodologia da investigação e a divulgação

Destacamos dois aspectos: a arte e a metodologia rigorosa. É esta última que tecnicamente permite desenvolver os programas e as ideias, e que é aplicada aos estudos de história e sociologia da arte. Em entrevista ao *Diário de Lisboa*, em 2004, podemos ler: “Sou investigador da realidade como historiador. Investigo e procuro aproximar-me da realidade com os dados que a investigação me dá. Ou então posso imaginar essa realidade, aí é o romancista. Ambos estão diante da realidade, um investiga, o outro imagina. O poeta cria, isso é outra coisa.”

Por outro lado, existe sempre uma preocupação com a divulgação em áreas diferentes incluindo o cinema. É assim que entre 1952 e 1956 editou a revista *Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio* onde publicou textos inéditos contemporâneos com as capas desenhadas pelos seus amigos, e ao mesmo tempo dirigia com Jorge de Sena e Ruy Cinatti *Cadernos de Poesia*. A divulgação tratava de assuntos e problemas relacionados com as artes, por vezes actuando como simples chamadas de atenção ao público menos informado, e que extravasam o plano da crítica de arte, como ocorre nos *Folhetins Artísticos* publicados entre 1968 e 1977 no *Diário de Lisboa*. Podemos listar a partir da proposta do autor um índice de temáticas e problemas nos dois volumes dados à estampa posteriormente¹: a estética; a defesa do património, e especificamente sobre Lisboa; reportagens dos congressos de Sociologia da Arte, de História da Arte e de Crítica de Arte; problemas metodológicos relativamente ao objecto artístico; exposições; museus; o ensino artístico, e outros ligados ao dia-a-dia como as efemérides, os *fait-divers* e as viagens.

Ernesto Rodrigues nas páginas da *Colóquio/Letras* caracterizou os *Folhetins Artísticos*: “Variedade, brevidade e clareza, são por sobre alguma inevitável clareza repetição e suspensão de juízo, qualidades conseguidas por quem protagoniza e reage ao noticiário da especialidade, de leve reflecte ou avisa sobre o que vai menos bem e, nomeadamente, pelo forte poder evocativo, constrói memórias fragmentadas de um tempo mais antigo. A importância de alguns combates lê-se nos (folhetins) continuados e nas estratégias remissões inter-folhetins” [Rodrigues, *Quinhentos Folhetins*, vol. 2]

Mas a divulgação mais centrada na história e sociologia da arte pode ser encontrada, por exemplo, na colecção “Arte e Artistas” da Biblioteca Breve (Imprensa Nacional-Casa da Moeda) na década de 1980, com o título “O modernismo na arte portuguesa”, à qual se sucedem estudos monográficos, na colecção “Essencial”, e onde na secção arte se perfilam seis livrinhos de J.-A. França: Almada Negreiros, Amadeo, Rafael Bordalo Pinheiro, Columbano, António Pedro e José Malhoa. Ainda na perspectiva da divulgação, é notório que alguns dos romances que tem vindo a publicar, como *A Bela Angevina*, *José e os Outros: Almada e Pessoa: Romance dos Anos 20*, *Garrett e Outros Contos*, todos na Editorial Presença – o primeiro na referência à vida íntima de Eça de Queirós, o segundo relativo a Almada e seus companheiros na defesa do futurismo, o terceiro dedicado a Garrett –, reflectem a investigação em temas da história e sociologia da arte.

¹ *Quinhentos Folhetins* foram publicados pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda constituindo um I volume em 1984 apenas com 125, e mais tarde os restantes 125 folhetins, entre 1977 e 1987, foram apresentados num II volume em 1993, e deram continuidade a outros textos publicados nas “Artes e Letras” do *Comércio do Porto* entre 1953 e 1973, assim como “Notas e Lembranças” publicadas no *Diário de Notícias*, respectivamente na “Página Literária” entre 1957 e 1959.

O surrealismo

Referir os começos da escrita de J.-A. França é estabelecer a ligação ao surrealismo. Evocando essa circunstância o autor escreveu para o catálogo da mais recente exposição “Lá e Cá. Retrospectiva de Fernando Lemos” na Pinacoteca de São Paulo (2011). O texto de apresentação é uma carta entre amigos de longa data, escrita em Angers, na qual J.-A. França refere o historial da presença de Lemos na sua escrita. A dado passo afirma: “Era a questão de um álbum de desenhos, o primeiro que fazias e me enviaste para eu ver e entender; tínhamo-nos encontrado poucas vezes antes, mas a confiança foi merecida – por ambos. De qualquer modo, foi também o primeiro texto crítico que escrevi.” [França, “Lemos, Fernando. Retrospecto 1951-2011”]

Pois bem, tal significa que o surrealismo e a crítica de arte andaram quase sempre de mãos dadas no percurso de J.-A. França, se bem que na primeira e única “Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa”, do qual foi um dos fundadores, tivesse também apresentado pinturas...² Não tendo ido por esse caminho, certamente porque não era o seu, e também por algum pudor, J.-A. França, logo a propósito desse facto marcante para a história do surrealismo em Portugal, ocorrido passados nove anos sobre a exposição surrealista de António Pedro, António Dacosta e Pamela Boden em Lisboa, publica *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*, a par de outros Cadernos Surrealistas.³

Assumindo-se na defesa da arte moderna e da experimentação, J.-A. França posiciona-se criticamente face ao neo-realismo, por condicionar a liberdade criativa e a mitigar face a uma condicionante social, e assume a defesa teórica do surrealismo, tal como na década seguinte o fará relativamente ao abstraccionismo, que entretanto escolherá como a linha principal de programação da Galeria de Março entre 1952 e 1954, antes da sua partida para Paris.

J.-A. França foi sempre um defensor da prática artística dos surrealistas, integrando-os na terceira geração do modernismo e tendo presente que estes agiam em perfeita consciência dos seus actos no rompimento com a tradição. Com excepção para António Pedro e António Dacosta, os surrealistas iniciavam a actividade num tempo de avaliação do próprio surrealismo no contexto do pós-guerra. Neste sentido França não os considera propriamente “vanguardistas”, posicionamento partilhado por António Maria Lisboa e Mário Cesariny, sendo que este não perdoou a J.-A. França esta concepção sobretudo modernista, com a legitimidade que lhe assiste o estatuto de poeta, considerando-se ele próprio e os seus companheiros do grupo, como os verdadeiros surrealistas. A divergência entre a ideia de modernismo defendida por França e a de vanguarda defendida por Cesariny está na base, entre outros factos da fractura havida entre os surrealistas portugueses, que conduziu à constituição do grupo de Cesariny. No caso de J.-A. França, esta categoria operatória está ancorada numa arquitectura metodológica e criticista que suporta um entendimento histórico e sociológico do que definiria mais tarde como “factos artísticos” – dando continuidade ao seu único mestre Pierre Francastel – e que supõe intencionalmente um enquadramento histórico e social para o surrealismo, e uma datação, e um fim, o que não seria de modo nenhum compatível com o projecto de Cesariny, para quem a arte e a vida se fundiam em total acordo com os pressupostos do surrealismo autêntico. O que ficou desses tempos interventivos, polémicos do surrealismo para José-Augusto França? – não podemos esquecer também a sua posição política contra o regime de Salazar, já que a capa do catálogo na exposição de 1949 exortava ao voto no general Norton de Matos, opositor de Carmona. O que ficou para além das amizades insubstituíveis: os quatro mosqueteiros (França, Azevedo, Vespeira e Lemos) como se achavam mais tarde os “Cavaleiros do Sexto ou Bisexto Império”? O que ficou do surrealismo além da colecção de obras que no seu conjunto fundamental

² Sendo que uma pintura sua veio a ser integrada em moldes de evocação fotográfica na exposição comemorativa “Surrealismo Porquê?” na Casa dos Cubos em Tomar (2009), nos “60 anos passados sobre a abertura da exposição surrealista a 19 de Janeiro de 1949 em Lisboa...”

³ Outros Cadernos Surrealistas foram assinados por António Pedro (*Proto-poema da Serra de Arga*, Alexandre O’Neill (*A Ampola Miraculosa*) e Nora Mitrani (*Razão Ardente*) que a estes autores se veio juntar.

se encontram actualmente no Núcleo de Arte Contemporânea de Tomar, e outras no Museu do Chiado? O que ficou dos múltiplos escritos e comunicações em que aborda e explicita o surrealismo em Portugal? Assim como das exposições que programou onde os históricos do surrealismo estão presentes?

Se o “surrealismo é ultrapassar, oniricamente, aquilo que o realismo nos dá, enriquecendo esse realismo com o imaginário”, segundo a entrevista ao *Diário de Lisboa* de 2004, para J.-A. França esse potencial é transposto para outros territórios da comunicação como os romances, que o abandono da cátedra lhe tem permitido escrever a um ritmo singular, retomando um gosto antigo desde *Natureza Morta* publicada em 1947, obra mal recebida pela crítica da época.

A crítica de arte

O exercício da crítica de arte começou em 1946, quando J.-A. França tinha 24 anos. De acordo com o livro *Memórias para o ano 2000*, o seu primeiro artigo incidiu sobre a exposição de Portinari, que tendo sido enviado para o *Jornal das Artes “Horizonte”*, recentemente lançado em Lisboa, ao ser aceite para publicação marcou o início desta actividade. A convite do jornal, outros artigos se seguiram sobre a arte abstracta, assim como “uma dúzia de críticas a exposições”, incluindo a II Geral de Artes Plásticas (1947), e um artigo a favor de António Pedro e menos a favor de Cândido da Costa Pinto, sendo que a extinção do jornal as veio interromper.

Esta colaboração foi a primeira experiência de uma crítica de arte regular em Portugal, já que seria interrompida no futuro, até que entre 1959 a 1967, em Paris, França assinava uma coluna na revista *Art d’Aujourd’hui*, vendo assiduamente exposições e escrevendo sobre elas, e participando em reuniões da redacção para a definição do número. Em Portugal só retomaria esta actividade de 1970 em diante na regularidade da revista *Colóquio/Artes* que dirigia e na qual publicava as suas “Cartas de Paris... de Lisboa...”.

Acerca da sua acção como crítico de arte, comentou a dado passo que nunca tinha sido nomeado para tal, mas ao longo dos anos soma-se o trabalho regular em revistas e jornais, os inúmeros prefácios a exposições que também escreveu. Podemos ter uma pequena mostra através do livro *Cem Exposições* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982), que criteriosamente organiza separadamente as exposições de artistas portugueses e de estrangeiros e as exposições colectivas portuguesas das internacionais. No início surge o texto “Aviso ao público por causa dos críticos e vice-versa” publicado na “Exposição Surrealista” (1949), e logo a seguir outro sobre Vespeira (1952): “Introdução a uma pintura erótica”.⁴ Alguns dos artistas mencionados tinham exposto na Galeria de Março como Almada, Botelho, Sarah Afonso, Mário de Oliveira, enquanto os outros surgem em espaços diferenciados. Além dos artistas das primeiras gerações modernistas, uma grande parte evidencia-se nos anos sessenta em diante. Quanto aos artistas estrangeiros destacamos Edgar Pillet, um dos responsáveis pelo “Atelier d’Art Abstrait” (que foi apresentado na Galeria de Março) e depois Millares, Amelia Toledo (que leccionou no Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas-Artes em 1965), Miotte, Poliakov, Kolos Vary, Vasarely, Sonia Delaunay, verificando-se fortemente nesta escolha a incidência na Escola de Paris e em artistas de maior vocação abstracta e gestual.

⁴ Ao elencar os nomes mencionados pelo crítico encontramos Almada, Botelho, Sarah Afonso, Mário de Oliveira, Fernando Lemos, João Hogan, Valadas Coriel, Júlio Resende, René Bértholo, José Júlio, José Escada, Lourdes Castro, Bernardo Marques, Eduardo Viana, Carlos Carneiro, Manuel Baptista, Noronha da Costa, Artur Casais, Nikias Skapinakis, Amadeo, Vasco Costa, Carlos Calvet, Vieira da Silva, Helena Almeida, Manuel Casimiro, José Rodrigues, Maluda, Palolo, José de Guimarães, Sérgio Pinhão, Emília Nadal, Costa Pinheiro, Cruz-Filipe e Joaquim Rodrigo. Aos quais se juntam, António Dacosta, Pomar, Lima de Freitas, Júlio Resende, Fernando Lanhas, Menez (1.ª individual), Jorge de Oliveira, Hogan, e Cargaleiro, entre outros.

Do surrealismo ao abstraccionismo e o papel da Galeria de Março

Em 1952 J.-A. França dedicava um texto de quase vinte páginas à exposição de Fernando Azevedo, Fernando Lemos e Vespeira na Casa Jalco, considerando-a “um acto de limpeza no panorama artístico português”, e referindo que “Fernando Azevedo, Fernando Lemos e Vespeira são pintores em qualquer sítio onde haja pintura”, sublinhando a sua posição ao dizer que “desta exposição dá-me gosto falar. De resto. Só sei falar das coisas que me interessam e só me interessam as coisas que tenham categoria de pôr ao lado daquelas que, vistas realmente, me excitaram e ensinaram” [França, *Da Pintura Portuguesa*]. Depois desenvolvia uma leitura individual de cada artista: da pintura erótica de Vespeira, das ocultações de Fernando Azevedo e das pinturas e fotografias de Lemos, incluindo os manequins construídos por cada um.

A exposição na Casa Jalco fechava o ciclo após a “Exposição dos Surrealistas de Lisboa” (1949), mostrando as obras dos artistas que prosseguiram uma actividade surrealista regular. Na Jalco havia ainda dois óleos de Azevedo presentes em 1949, ensaiando-se uma “pseudofiguração”, as pinturas “cristalográficas de Vespeira” e os óleos e guaches de Lemos (1951), revelando uma sensualidade destrutiva que se afastava da figuração. Em todos eles se preparava o desenlace do surrealismo a favor de uma prática diferente: a do abstraccionismo, radicada em processos automáticos anteriores.

Referir o papel da Galeria de Março neste contexto é naturalmente falar de J.-A. França enquanto curador e crítico. Esta Galeria⁵ permaneceu activa de 1952 a 1954 realizando 27 exposições. No seu entender definia-se, então a “arte moderna” portuguesa de maneira pouco programada, ainda no rescaldo do neo-realismo e sob as ameaças surrealistas, estando entretanto a surgir o abstraccionismo. Para J.-A. França a acção da Galeria de Março era simultaneamente “ecclética” mas aberta. A Galeria realizou também o Salão do Prémio da Jovem Pintura e o I Salão de Arte Abstracta (1954). Este último foi acompanhado de debates que tiveram lugar no Instituto Francês. J.-A. França encontrava na ausência da tradição portuguesa do cubismo e do expressionismo “as duas raízes da arte abstracta”, obrigando os artistas plásticos a começar do princípio, daí também serem tão raros os cultores desta tendência. Aliás a ideia do “eterno retorno” é a perspectiva que o crítico utiliza para explicar as diacronias históricas na comparação da actividade artística de Portugal com outros países.

Da pertinência do exercício da sociologia da arte

Num folhetim artístico publicado a 9 de Maio de 1968 no *Diário de Lisboa* [França, *Quinhentos Folhetins I*], J.-A. França discorria acerca da oportunidade de algumas perguntas lançadas num inquérito para definir a *Situação da Arte*, acabando por ancorá-las em questões relativas à sociologia da arte e da cultura. A condição da sociologia da arte é a de “partir da especificidade dos próprios objectos de arte”, pois só assim pode existir enquanto disciplina, afirmando-se como “conhecimento cultural global”. [...] “A sociologia da arte começa por ser da arte, e só depois é da sociologia.” [...] “dá-lhes (aos objectos artísticos e culturais) um sentido de viver, perguntando *porquê* e *como* vivem, e, mais delicadamente, *para quê*? [...] É no momento do consumo da obra de arte que a sociologia da arte funciona, a um nível crítico e histórico” [França, *Quinhentos Folhetins I*]. Evocando Francastel através da singularidade do “facto artístico”, J.-A. França aproveitou esta perspectiva para propor a renovação da história da arte assinalando uma intervenção ao “nível semântico” e “não

⁵ O proprietário e gerente era Manuel dos Santos, personalidade ligada à publicidade. J.-A. França partilhava a responsabilidade da Galeria com Fernando Lemos até à sua partida para o Brasil.

sintáctico”, globalizante portanto, forjando “um novo conceito para a História da Arte” [França, *Quinhentos Folhetins I*, DL, 21-1-70]⁶.

O sentido do “Ver”

Na base deste programa metodológico e conceptual é decisivo o relacionamento com o objecto artístico e, como pudemos verificar, o exercício da crítica de arte e o convívio com os artistas foi sempre privilegiado. A condição do “ver” foi sempre para J.-A. França um pré-requisito, um elo fundamental que tudo liga. Neste sentido, devemos fazer justiça, uma vez mais, às suas palavras publicadas na entrevista no *Diário de Lisboa*: “Na arte só há uma maneira de lá chegar: ver, ver, ver. Escrevi uma vez: Olhei dez mil quadros, vi mil, estudei cem e compreendi dez. Uma obra de arte é uma garrafa deitada ao mar, encontra-se ou não se encontra.” E para todos aqueles que foram alunos de J.-A. França, este foi um elemento decisivo na sua pedagogia, e o princípio que atravessa toda a sua obra. Mas a palavra, o segundo elemento decisivo, chega entretanto como uma espécie de virtude esclarecedora, razão iluminada sobre o ver para a construção da teia do saber.

⁶ Na exposição bibliográfica que teve lugar na Biblioteca Nacional em Novembro de 2012 – “José-Augusto França: exposição bibliográfica 1949-2012” – agruparam-se as publicações sob a denominação de “Factos Socioculturais” sobre o romantismo, os anos vinte em Portugal, o Ano X, 1936, ou o Ano XX, 1946, propiciando uma abordagem sociológica global e factual dos aspectos investigados.

BIBLIOGRAFIA

Entrevista com José-Augusto França, *Penélope: Fazer e Desfazer a História*, n.º 7. Lisboa: Cosmos e Cooperativa Penélope, 1992, consultado em 8 Novembro 2014, http://www.penelope.ics.ul.pt/indices/penelope_07/07_09_JFran%7a.pdf.

Entrevista com José-Augusto França por Maria Augusta Silva, *Diário de Lisboa*, Março de 2004, consultado em 10 Novembro 2014, <http://www.casaldasletras.com/Textos/JOSE%20AUGUSTO%20FRANCA.pdf>.

Entrevista com José-Augusto França por Raquel Henriques da Silva. *Revista de História da Arte*. Lisboa: Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, n.º 1, 2005.

CROSARIOL, Maria Isabelita. “Crítica e Ficção na Produção de José-Augusto França”, in *Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP*, 2009, consultado em 8 Novembro 2014, http://www.congressoabraplip.ufba.br/documentos/abraplip_resumos.pdf.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand, 1974.

— . *Cem Exposições*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

— . *Da Pintura Portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960.

— . *Memórias para o Ano 2000*. Lisboa: Horizonte, 2001.

— . *Situation de l’art portugais au XXème siècle (Ébauche d’une enquête)*. Lisboa: Bertrand, 1963.

— . *Quinhentos Folhetins*, Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

— . *Quinhentos Folhetins*, Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

— . “Lemos, Fernando, retrospecto 1951-2011”, in *Lá e cá. Retrospectiva, Fernando Lemos*. 19-23. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2011.

José-Augusto França: Exposição Bibliográfica 1949-2012. Lisboa: BNP/INCM, 2012.

LEAL, Victor Hugo. “A arte em Portugal no século XX, 1911-1961 ou isto não é uma história de arte”, in *Ensaísmo e Historiografia*, consultado em 3 Novembro 2012, <http://evai.info/forum>.

MACHADO, Carlos. “O surrealismo português: entre o modernismo e a vanguarda”, in *Olhares e Escritas, Ensaios sobre a Palavra e a Imagem*, organização de Rui Carvalho Homem e Maria de Fátima Lambert, 33-53. Porto: Universidade do Porto. Consultado em 8 Novembro 2014. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7755.pdf>.

RODRIGUES, Ernesto. “Quinhentos Folhetins, vol. 2, José-Augusto França”, in *Colóquio/Letras*, n.º 135/136. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro 1995, 26.

21 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 1 – JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA: O LEGADO CRÍTICO E HISTORIOGRÁFICO***O significado da obra de José-Augusto França na leitura da arquitetura do século XX português*****Rui Jorge Garcia Ramos**

Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto

1

O processo da arquitetura portuguesa, no século XX, pode ser olhado a partir de cinco textos: o fascículo “A Casa Portuguesa”,¹ o opúsculo *O Problema da Casa Portuguesa*,² os artigos “Uma Iniciativa Necessária”³ e “A responsabilidade da novíssima geração no movimento moderno em Portugal”,⁴ e o ensaio “Raul Lino, Arquitecto Moderno”.⁵ Para além das diferenças nos seus tempos e narrativas, permanece a vontade de um exame da modernidade através da procura duma legitimidade, quer pela (re)constituição de uma tradição multissecular da arquitetura, quer pela (re)descoberta da cultura vernacular como saber construtivo onde, genericamente, se filiava a ideia de “escola portuguesa”, de “portugalidade” ou de “processo português”. Apesar de no momento de cada texto estas ideias não terem tido um debate próprio e aprofundado, face à ausência de uma crítica estruturada ou restrita a uma elite intelectual,⁶ a sua releitura atual permite perceber como, direta e indiretamente, agendaram a itinerância da arquitetura do século XX.⁷

Isto pode verificar-se na forma como a pergunta “o que é ser moderno?” em consonância com a dúvida de “como se é português”, ao serem equacionadas no debate do século XIX, vão assumir um papel preponderante na conformação das diferentes expressões da arquitetura portuguesa do século XX. Das arquiteturas cosmopolitas e internacionais⁸ ao pitoresco nos anos de 1900, do Nacionalismo em 1933, do Moderno e do híbrido⁹ em 1950 à contracrítica neorrealista nos anos de 1960, pode observar-se como a produção da arquitetura tentou respostas a estas perguntas que traduzem, antes de mais, a persistência de inquietações identitárias. Nesta perspetiva os textos inicialmente citados constituem o tecido desta demanda até aos anos de 1960, quando, ao questionar-se historicamente o processo da arquitetura portuguesa, o seu reflexo deixou de se colocar nestes termos.

¹ LINO, Raul, 1929, “A Casa Portuguesa”, in *Portugal: Exposição Portuguesa em Sevilha*, Lisboa, Imprensa Nacional, 68 págs.

² TÁVORA, Fernando, 1947 (1945), *O Problema da Casa Portuguesa*, Lisboa, Editorial Organizações.

³ AMARAL, Keil do, 1947, “Uma iniciativa necessária”, *Arquitectura*, n.º 14, pp. 12-13.

⁴ PORTAS, Nuno, 1959, “A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal”, *Arquitectura*, n.º 66, pp. 13-14.

⁵ ALMEIDA, Pedro Vieira de, 1970, “Raul Lino, Arquitecto Moderno”, in *Raul Lino: Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 115-188.

⁶ FIGUEIREDO, Rute, 2007, *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)*, Lisboa, Colibri.

⁷ SAID, Edward W., 2005 (1994), “Reconsiderando a teoria itinerante”, Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa, Cotovia, pp. 25-42.

⁸ Salientam-se as arquiteturas produzidas, entre outros, por Ventura Terra ou Marques da Silva que, tal como na década de 1970, recusavam uma perspetiva local do tópico da identidade.

⁹ SMILEY, David, 2001, “Making the Modified Modern”, *Perspecta*, n.º 32, pp. 39-54.

Neste momento, em 1960, José-Augusto França publica *A Arte em Portugal no Século XIX*,¹⁰ onde se verifica um cruzamento de objetivos entre o seu programa teórico para observação das artes e a interrogação então conduzida à arquitetura portuguesa do século XX no contexto das transformações em curso na sociedade portuguesa. A preparar o fim de um tempo e a abrir a nossa contemporaneidade, o “Prefácio” desta obra, redigido por França, constitui uma moldura teórica próxima da “nova história” e dos métodos de investigação da “cultura material”; e, em consonância com este, no campo da arquitetura, Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida elaboravam as primeiras reflexões sistemáticas para outra história da arquitetura portuguesa do século XX,¹¹ a partir da crítica à ortodoxia moderna, da teorização e da prática do projeto.

2

Era no *atelier* de Nuno Teotónio Pereira que os jovens Portas e Vieira de Almeida levavam à prática do projeto as suas ideias e inquietações. *Arquitetura é pensamento* era o seu lema e crítica à arquitetura associada ao Movimento Moderno então produzida,¹² considerada inadequada face às circunstâncias portuguesas que deviam ser olhadas com outros olhos.

Este renovado olhar era experimentado em diversos projetos realizados no *atelier* entre 1949 e 1958: as igrejas de Águas e do Sagrado Coração de Jesus, os bairros da Soda Póvoa, Santa Marta e da Pedreira, e as casas na praia das Mações e de Barata dos Santos. Entre eles, salientamos a casa de Sesimbra (Fig. 1), em 1957, particularmente esquecida pela história, onde se explicita esta posição no texto que acompanha a sua publicação na revista *Arquitectura*. Esta casa, realizada na sequência da casa da praia das Mações e contemporânea da casa de Barata dos Santos em Vila Viçosa — obra unanimemente considerada como manifesto crítico da arquitetura moderna —, é publicada com uma invulgar reflexão teórica sobre o projeto, “Testemunho de um dos Autores”, assinado por Portas,¹³ e com a seguinte nota final: “Experimentação que interessou, além dos autores, uma equipa de que fizeram parte Pedro Vieira de Almeida, M. da Luz V. Pereira e J.M. Torre do Vale, entre outros.”¹⁴ Este texto conforma um programa intelectual, articulando-o diretamente com o desenho da casa, do qual se destacam alguns tópicos relevantes.

[experimentação]

Este *testemunho* começa por salientar o carácter de investigação teórica e prática que, ao focar-se sobre o projeto, permite falar de uma “‘experimentação’, (em sentido mais preciso do que habitualmente lhe damos quando se chama a cada obra uma ‘experiência’): de facto, tratou-se de desenvolver e exprimir o que tínhamos por mais seguro para ponto de partida e que era, afinal, uma **concepção de habitar**, que, nos seus ritmos essenciais, se vai manter nesses diversos projectos.”¹⁵

¹⁰ FRANÇA, José-Augusto, 1966 (1963), *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand.

¹¹ PORTAS, Nuno, 1978 (1970), “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, in Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, vol. II, Lisboa, Arcádia, pp. 687-746.

Este capítulo é a transformação dos artigos publicados no *Jornal de Letras e Artes* em 1963 (prémio Fundação Calouste Gulbenkian de Crítica de Arte, em 1964), na sequência de uma bolsa de estudo da mesma fundação.

¹² Entre outras, ver a crítica dirigida ao Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, da autoria de Pedro Cid: PORTAS, Nuno, SILVA, F. Gomes, 1958, “Expo 58”, *Arquitectura*, n.º 63, pp. 23-38.

¹³ PORTAS, Nuno, 1966, “Testemunho de um dos Autores”, *Arquitectura*, n.º 93, pp. 115-116.

¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹⁵ *Idid.*, p. 115 [e todas as seguintes citações do mesmo texto].

[objetivo]

A possibilidade de experimentação tinha um objetivo “de adestramento técnico em dois planos: conseguir designar espaços integrando sinais arquitectónicos — como a forma envolvente, relações entre níveis, iluminação, etc. —, e conseguir que tais espaços fossem, em si próprios, proponentes de qualidades aos comportamentos dos seus habitantes.” [...] “Para uns estes desígnios parecerão elementares [...] o que será esquecer que a tradição ‘racionalista’ havia posto a acentuação **noutros** princípios, havia difundido **outras** prioridades [...] sentíamos que havia a explorar outras vias [...].

[programa]

A casa de Sesimbra e a série de projetos onde se inclui propõem outra resposta que, ajustada a um programa real, se compromete com a realização cultural dos seus habitantes: “dar ambientes variados e estimulantes à vida social em casa”, “expressar bem a individualidade do mundo pessoal”, baseada numa “concepção aberta dos serviços domésticos, evitando uma segregação de funções”, metas que “entrarão no ‘campo’ quotidiano dos membros do agregado familiar.”

Estas intenções refletem uma experimentação já iniciada em outras casas, sobretudo o que, ao ser particular em cada uma delas, podia traduzir uma possibilidade de teorizar uma nova arquitetura: “nesta casa, como na da praia das Maçãs, o terreno natural acidentado entrou para a própria estruturação dos espaços; como na de Vila Viçosa, isso sucederia com o terreno cultural definido pelas confrontações monumentais de que usufruía.” E prossegue na tentativa de libertar a obra de anteriores compromissos estilísticos, ou de assumir outros bem patentes na “sugestão didática” das malhas reguladoras de Wright na referida Hanna House (1937): “A reminiscência de elementos figurativos, usados naturalmente na Praia das Maçãs e já polemicamente ao aceitarmos o desafio da integração na de Vila Viçosa, não se encontra nesta obra de Sesimbra senão na massa das paredes em consequência de uma opção construtiva. Era, neste sentido, uma procura de vocabulário quase sem compromissos com as linguagens antecedentes, cultas ou populares.”

[dificuldade]

Mas a dificuldade em “tentar pelas próprias mãos” uma arquitetura e pensamento como contracrítica moderna era equacionada: “Não nos parecia assim tão fácil, [...] suspeitávamos que havia dimensões da arquitectura por descobrir ou por redescobrir, e, para isso, pensávamos que urgia levar à frente uma experimentação que fosse ao mesmo tempo de criação e de crítica.” O que permitia “sem precisar de se afundar nas angústias de problemáticas espacialistas”, interrogar o processo encetado: “quais as fontes e os critérios — ou o método, se possível — para uma interpretação real de uma obra concreta por forma a que pudéssemos assumir o que lhe pode conferir uma identidade — o sítio, a cultura preexistente, as disponibilidades materiais e técnicas — exprimindo com não menos força os valores universais de uma nova cultura de habitar, de uma nova forma de entender o espaço, numa palavra, comunicando novidade e progresso à vida quotidiana dos utentes?”

3

Este “close reading” da casa de Sesimbra, suportado neste texto de 1966, é abertamente marcado pela mesma doutrina que fundamenta o “Prefácio” de 1963. O texto de França estabelece um feixe de luz que, se até hoje interfere na investigação artística e arquitetónica, alavancou, na época, um diferente entendimento da história, contribuindo, no campo da arquitetura, para a confirmação de uma prática renovadora no pensamento e no projeto, como se verificou no anterior *testemunho*.

Poderá parecer estranho que seja atribuída esta importância ao “Prefácio” de uma história da arte do século XIX. Mas a sua releitura, hoje, revela-o como pedra angular para o estudo da modernidade

e, em particular, da arquitetura. Este texto viajou até à atualidade com pertinência, mantendo em aberto a pergunta que então fazia, chave de interpretação nos domínios da cultura, do século XIX português até 1970, e à qual todos tentamos, ainda hoje, dar resposta: *porque não tivemos um Delacroix?*

Para melhor compreender esta intencionalidade destacam-se do “Prefácio” alguns tópicos significativos:

[o tipo de documento artístico e a indiferença do historiador]

França começa por reivindicar um papel para a arte além de produto iconográfico, isto é, criador de uma tensão com outros domínios ou séries e, neste sentido, reveladora de outras situações: “A historiografia em geral, e a do século XIX também, tem-se preocupado sobretudo com documentos escritos, por especial formação literária dos investigadores. Os não-escritos só têm merecido consideração em função de civilizações em que eles faltam ou não abundam, e então a arqueologia é chamada a informar. Isso constitui obviamente uma deficiência de método [...]. Assim se tem feito história, excluindo ou pelo menos minimizando uma fonte informativa de primeiro plano [...]. A arte [...] é assim relegada ao papel de produto, ou reflexo, duma dada situação histórica, esquecendo-se que ela pode ser também um elemento criador dessa situação; e que só na verdade é válida como arte, isto é, como criação, se assim agir. Isso determina todo um processo de abordagem do fenómeno artístico, e igualmente um processo de relação com outros domínios ou séries culturais aos quais ele se encontra ligado — numa dialéctica de interesse global que ao mesmo tempo integra e desintegra o contexto histórico em questão. E que o deve ultrapassar, relacionando-se com outras séries históricas.”¹⁶

[o valor do documento em si, uma interpretação próxima]

Mas o contexto da produção e o seu significado não podem iludir a unidade significativa do documento em si, nem deixar de apelar a uma interpretação própria dos seus dispositivos: nos “documentos artísticos, apesar de cruzarem outros campos” [...] “não se pode ignorar que estas constituem também matéria informativa em si próprios”.¹⁷ [...] “Sem se aproveitar directamente esta fonte, ficarão ignorados certos dados duma vivência histórica, e arrisca-se a ficar mal interpretado o sentido de certas evoluções conjunturais. O século XIX não escapa evidentemente a este perigo — e não há dúvida de que o segundo quartel do século, em França, seria muito mal entendido sem o conhecimento da acção de Delacroix... O facto de Portugal não ter tido, nem de longe, um artista da mesma dimensão, não obsta a que o vector artístico seja de uso indispensável. E a própria carência é significativa, tal como a dessincronização que neste domínio se registre — efeitos, ambos, de uma ‘desigualdade de desenvolvimento’ que importa pesquisar. Histórica e sociologicamente a mediocridade dos factos é um elemento de informação que pode ser tão significativo quanto a sua grandeza. Só a dosagem de uma e de outra categoria nos fornecerá a imagem real do período inquirido.”¹⁸

[por uma história social da arte (ou da arquitetura)]

Mas a proposta de José-Augusto França vai mais longe. Em 1963 propõe uma história da arte como uma dialéctica entre diferentes epistemologias; tal como atualmente,¹⁹ já defendia não uma perspetiva cronológica, mas uma convergência de leituras coexistentes da arte e da história social: “Da história para a sociologia da arte há que passar o rumo dum inquérito tendente ao estabelecimento do papel representado pela arte no quadro da sociedade portuguesa de Oitocentos. E nesta passagem a própria historiografia ganhará um sentido novo que nova função lhe impõe: em

¹⁶ FRANÇA, José-Augusto, 1966 (1963), *A Arte...* [op. cit.], p. 9.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹ ARNOLD, Dana (ed.), 2002, *Reading Architectural History*, Routledge.

vez de história da arte, deve passar a fazer-se, mais completa e ultimamente, história da vida artística. E não só para o século XIX, e não só no domínio cultural português...”²⁰

[ser crítico do presente para ler o passado]

Coloca também o problema da operatividade da história, tal como Portas e Vieira de Almeida o estavam a fazer, sem escamotear o problema da instrumentalização: “Metodologicamente, o historiador da arte não poderá deixar de ser um crítico de arte, para além dos créditos filológicos que exija. Ele terá de ser leitor estilístico das obras, capaz de as solicitar, com os olhos da cara — e por isso mesmo necessariamente treinado na visão das do seu próprio tempo, sem o que toda a leitura do passado seria exercício de erudição descarnada. Aqui, como na história em geral, a reversibilidade do conhecimento é regra essencial que só por ingenuidade se pretenderia iludir.”²¹

[a cultura material e os *cultural studies*]

Por fim, aborda o consumo da arte (bem como do espaço) como um problema coletivo contraposto ao singular, devendo ser observado no âmbito de uma cultura material e estudado nas suas manifestações reveladoras, aquém e além-fronteiras, no que hoje se designa *cultural studies*: “A poética e estética prolongam-se, porém, e em situações de produção e de consumo. A obra de arte é produzida dentro duma sociedade determinada e por essa sociedade em primeira mão consumida [...]. Mas esta cultura artística traduz-se ainda de outro modo prático, por um lado na organização de exposições, no processo associativo dos artistas, e por outro na organização de colecções.”²² [...] “A relação da arte nacional com o estrangeiro constitui outro ponto a pesquisar, num movimento complementar de ida e vinda de elementos nacionais e estrangeiros (quais? e porquê?).”²³

4

O texto do “Prefácio” extravasou a obra onde se insere e consolidou um pensamento aberto à “nova história” e “cultura material”. Forneceu, implícita ou explicitamente, um contexto teórico à inquietação de alguns arquitetos que, ao se insurgirem contra a ortodoxia do Movimento Moderno, procuravam no compromisso cultura/local/habitante outros valores para fazer arquitetura.

Neste processo, encontramos Portas e Vieira de Almeida a defender outra forma de olhar e fazer arquitetura, numa ação pioneira e militante de divulgação da produção internacional e teorização das suas ideias em artigos e ensaios.²⁴ Esta inquietação tinha como foco o convencionalismo histórico, em que a questão da tradição portuguesa urgia ser revista sem concessões paroquiais, nem historicismos. A tradição é o cerne do problema,²⁵ aspeto também repetidamente sublinhado por França, por exemplo, na sintomática “lei do eterno recomeço”,²⁶ ou quando afirma: “Inquire-se o século XIX para melhor se entender o século XX, seu prolongamento, dentro dum ciclo estrutural; e

²⁰ FRANÇA, José-Augusto, 1966 (1963), *A Arte...* [op. cit.], p. 11.

²¹ *Idem*.

²² *Ibid.*, p. 12.

²³ *Ibid.*, p. 13.

²⁴ Iniciada em 1958, nas páginas finais da revista *Arquitectura*, organizada em quatro secções: “História, teoria, crítica”, “Documentação urbanística”, “Documentação arquitetónica” e “Tecnologia, organização”.

²⁵ Ao analisar as condições particulares, políticas e arquitetónicas, dos anos 1940, Nuno Portas sublinha que “a crise tem um fulcro: é a questão da tradição [...]”, aspeto que evidencia o problema, fortemente significativo e amplo no tempo, da incompletude da aceitação da sua tradição pela geração dos arquitetos modernos.

PORTAS, Nuno, 1982, “Arquitectura e urbanismo na década de 40”, in Fernando Azevedo (com.), José-Augusto França (prog.), *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, vol. 6, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 35.

²⁶ FRANÇA, José-Augusto, 1984 (1974), *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Bertrand, p. 532.

parte-se, justamente, duma consciência problemática do presente, para o entendimento desse passado recente.”²⁷

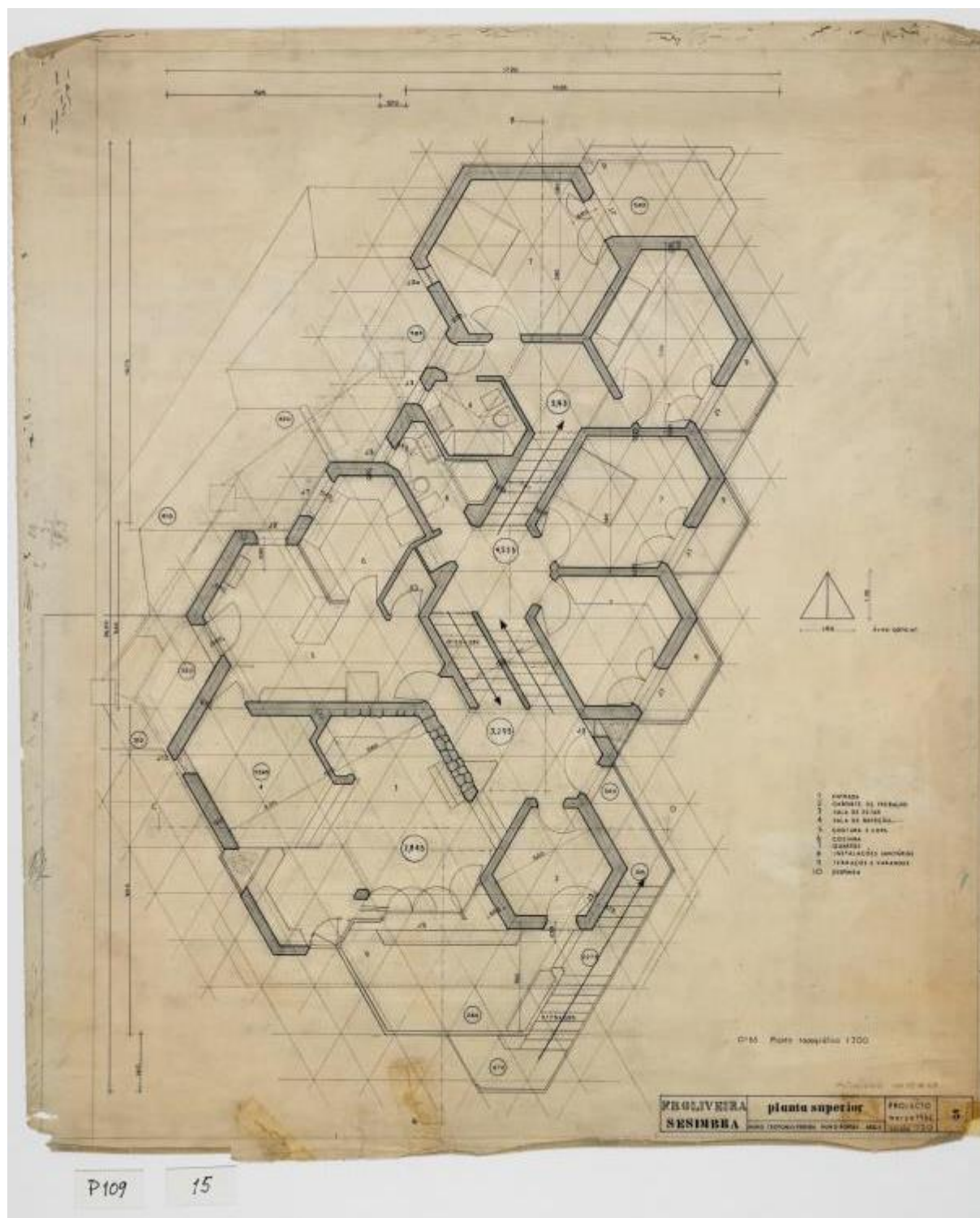
Assim, no entretexto da escrita do “Prefácio” está a erguer-se uma outra arquitetura/manifesto, atenta à sua legitimação cultural e disciplinar num tempo de mudança de paradigmas. Deve por isto (re)olhar-se obras como o Clube de Ténis de Monsanto (Keil, 1947-1950) e a Casa de Ofir (Távora, 1957-1958), ou o Inquérito à Arquitectura Regional (1955-1960), ou ainda a ação singular das Habitações Económicas da Federação de Caixas de Previdência (1946-1972) dirigidas por Teotónio Pereira. Este “movimento” ao retomar a tradição portuguesa, numa continuidade entre erudito e popular — precocemente observada por Raul Lino em 1929 —, é parte de “um dinamismo essencial”, como refere França, “e define-se num sistema de forças que explodem ou se equilibram, se estruturam, destruturam e reestruturam”.²⁸ Dinamismo bem sentido em 1970 em redor da exposição da obra de Raul Lino,²⁹ na controvérsia entre Vieira de Almeida e os arquitetos modernos a propósito da incompletude e estranhamento da sua tradição.

Na sua ambição o “Prefácio” foi determinante, não só para outro olhar sobre obras, arquitetos e encomendantes num amplo movimento de formas e ideias na globalidade da sua estrutura, isto é, questionando historicamente a identidade cultural portuguesa. Mas também como fim de um ciclo da arquitetura portuguesa que, nas décadas de 1950-60, se encontrava em processo de extroversão, de abertura ao mundo, e preparava os fundamentos da nossa contemporaneidade. Ou, por outras palavras, o fim de um ciclo que encerrava a ansiedade identitária oitocentista, para recolocar a identidade como uma questão supranacional.

²⁷ FRANÇA, José-Augusto, 1966 (1963), *A Arte...* [op. cit.], p. 7.

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁹ FRANÇA, José-Augusto, RIO-CARVALHO, Manuel, ALMEIDA, Pedro V., PIMENTEL, Diogo L. (org.), 1970, *Raul Lino: Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.



Este trabalho é financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto PEst-C/EAT/UI0145/2011.

21 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 1 – JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA: O LEGADO CRÍTICO E HISTORIOGRÁFICO***(Re)Ver Machado de Castro e João José de Aguiar*****Miguel Figueira de Faria**

Universidade Autónoma de Lisboa

“Attesto que Faustino José Rodrigues foi meu Discipulo, e o melhor de todos, tanto em Tallentos como em sua Moral; por cuja causa Sua Magestade houve por bem nomeallo por meu Substituto; cujo Lugar tem exercitado mui dignamente. Depois disto, cuido que obreticia e subrecticiamente foi nomeado outro, de Escola mui diversa, em meu *Substituto e foturo* Sucessor; que a entrar neste Lugar, certamente se perderá tudo quanto até aqui se tem estudado nesta Aula; por ter estilo totalmente contrario ao da Escolla de *Alexandre Giusti* com quem eu pratiquei quatorze anos.”¹

Joaquim Machado de Castro

O presente trabalho insere-se num conjunto de estudos dedicados a Joaquim Machado de Castro tendo como referente a sua condição de *elemento fronteira* num *tempo de mudança*. Procurou-se realçar essa *condição fronteira* de Machado de Castro, elegendo-o como exemplo, talvez no seu meio o mais completo, de um tempo que se extinguia, confrontando-o, em permanente contexto, com outros protagonistas cujas opções ideológicas, estéticas e vocacionais melhor recortassem o perfil do mestre da estátua equestre. Neste conjunto de leituras comparativas² reservámos ao estudo presente a relação de Machado de Castro e de João José de Aguiar procurando compreender e validar a conhecida declaração de Castro, que apresentamos em epígrafe.

O quase século de Machado de Castro

A longevidade de Machado de Castro – mais de setenta e cinco anos de exercício da arte da escultura e de cinco décadas como mestre do ofício – merece uma observação aberta e descomprometida com as convicções dominantes. É lícito equacionar se este tempo longo traduz uma constância ou deve ser examinado na expectativa de uma evolução. As diversas leituras efectuadas, ao comprimir na generalidade num único plano toda a produção, têm minimizado este aspecto que pensamos ser

¹ Cf. Henrique Ferreira Lima, *Machado de Castro: Escultor Conimbricense*, 2.ª ed. (Coimbra: Instituto de História da Arte, 1989), 373-374.

² O primeiro destes *diálogos* foi já apresentado através da comunicação “Machado de Castro e Domingos Sequeira: arte pública em tempo de mudança” no *Colóquio Internacional Machado de Castro: Da Utilidade da Escultura*, Museu Nacional de Arte Antiga, 2012. A terceira e última parte desta trilogia será desenvolvida em torno da relação de Machado de Castro e Bartolomeu da Costa, e do confronto das disciplinas da Escultura e da Fusória, no quadro da recepção da estátua equestre de D. José I na sua época e da consequente questão da hierarquização das Artes e Ciências no Portugal de finais do Antigo Regime. O presente texto é parte de uma versão mais longa a incluir num volume autónomo que reunirá o conjunto dos referidos estudos a editar no final de 2013.

importante ponderar, a partir do estabelecimento de uma cronologia documentada da sua obra que se encontra em muitos casos por apurar com rigor.

Será forçoso admitirmos que Machado representa o último momento de uma *continuidade*, em oposição a essa “obsessão de rotura e frenesim do novo” patente na arte da escultura a partir do século XIX³, e que no plano nacional, como todos os seus condicionamentos, Aguiar representa bem. Castro, bastião da tradição, iniciou a sua carreira num ambiente oficial de matriz corporativa ao qual pôde associar *as luzes* de artistas com *formação académica*, como José de Almeida e Giusti, ambos de escola romana, construindo com base nestes dois pólos – ambos conservadores mas de matizes diversas – os limites da sua pesquisa artística. Não podemos, neste contexto, deixar de assinalar nas primeiras obras sob a sua direcção a integração, sem sobressaltos, nessa genealogia.

Identificamos nesta fase inicial uma evidente coerência artística patente no conjunto da *Fé* (1773)⁴, coroando o frontão do palácio do Santo Ofício ao Rossio, no monumento equestre a D. José I na Praça do Comércio (1770-1775)⁵, sobretudo no *pathos* acrescentado nos grupos laterais, no *Neptuno* (1771?)⁶ hoje no Largo da Estefânia, no programa escultórico de São Vicente de Fora e nas esculturas em barro para a Quinta Real de Caxias (c. 1783)⁷.

Na primeira destas obras infelizmente desaparecida⁸ podemos detectar, nas reproduções gráficas e pictóricas que se conservaram, o movimento e dramatismo do confronto triunfante da *Fé* sobre a *Heresia* [Fig. 1]. Do mesmo modo testemunhamos a opção de Machado de Castro nas representações dos povos vencidos dos grupos laterais do monumento a D. José [Figs. 2 e 3], recorrendo a figuras reclinadas de acentuada expressão dramática, citações berninianas a que os desenhos originais de Eugénio dos Santos tão pouco o obrigavam. A mesma inclinação que ainda identificamos noutra obra do conjunto de Caxias [Fig. 4], solução evidentemente tributária dos grupos laterais do monumento a D. José.

Do conjunto de São Vicente de Fora⁹ elegemos São Teutónio [Fig. 5], testemunho com eloquência bastante para fecharmos este primeiro grupo, na expressão das atitudes e desenho dos respectivos panejamentos, exemplo sugestivo desse “amachucado” [Fig. 4a] de que nos fala Cyrillo¹⁰ a propósito da inspiração em Pedro de Cortona das peças de José de Almeida, o que nos reenvia sem surpresa para essa referência formativa do mestre da estátua equestre.

³ Cf. Bent Sorensen, “Sculpture”, in *Dictionnaire européen des Lumières*, dir. Michel Delon (Paris: PUF, 1997), 982.

⁴ Seguimos, à falta de outros elementos, a data de execução apresentada por Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias...* (Lisboa: na Imp. de Victorino Henriques da Silva, 1823), 266.

⁵ Consideramos aqui o ano da inauguração do conjunto do monumento embora a fundição da estátua equestre date de 1774. Os grupos laterais, segundo o autor, foram acabados em Abril de 1775 e o baixo-relevo alegórico alusivo à reconstrução de Lisboa concluído bastante mais tarde, em Março de 1795.

⁶ Cf. “Cronologia...”, in Joaquim Machado de Castro, *o Virtuoso Criador* (Lisboa: MNAA/INCM, 2012), 214-215.

⁷ Idem.

⁸ Veja-se sobre este conjunto Miguel Figueira de Faria, “Machado de Castro e Domingos António de Sequeira” (no prelo).

⁹ Conjunto carente de estudo mais atento e sobretudo de investigação arquivística que lhe confira o devido suporte documental. Sobre a atribuição da direcção das obras de escultura do baldaquino de São Vicente de Fora veja-se Machado, *Collecção de Memórias*, 267; Diogo de Macedo, *Machado de Castro* (Lisboa: Artis, 1958), 71-72 e 104-106; Sandra Costa Saldanha, “A Escultura em São Vicente de Fora: Projecto, Campanha e Autores”, in *Mosteiro de São Vicente de Fora: Arte e História*, coord. Sandra C. Saldanha (Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010), 199-204.

¹⁰ Machado, *Collecção de Memórias*, 254: “Nos pannos quiz imitar hum certo amarrotado de que muitos usarão Pedro de Cortona, e Cyrro Ferro, que também se acha em algumas estatuas de Carlos Monaldi”.

Além da evidente influência romana confere-se, neste subgrupo de obras, a universalidade temática e domínio dos materiais que caracteriza a polivalência de Machado de Castro. Nesta primeira série, datável sensivelmente entre 1770 e 1780-85, sublinha-se uma certa unidade criativa, nomeadamente nos domínios da *expressão* – na definição longa do próprio escultor¹¹ – e soluções plásticas.

Na passagem de São Vicente de Fora para o teorema de esculturas da Estrela é possível identificar uma continuidade. As obras da basílica não ostentam, porém, a mesma agitação barroca do São Teotónio e seus pares. Encontramos ainda afinidades, por exemplo, na reutilização dos modelos do referido São Teotónio e do São João da Cruz ou no paralelismo da expressão que se assinala entre Santa Mónica e Santa Teresa de Ávila.

Mas é visível uma evolução, sobretudo perceptível nos modelos em barro das estátuas da Estrela, que deixa antever uma pesquisa nas *atitudes* no sentido de uma presença mais serena e graciosa – vejam-se a *Fé*, a *Gratidão*, a *Santa Verónica* ou a *Liberalidade* – em concordância com as opções que Castro viria a assumir nas suas intervenções literárias. Se ao nível plástico a simplificação das formas é passível de justificação, devido à diferença dos materiais – da madeira para o mármore –, essa moderação na composição, contornos, ornatos, expressividade e movimento, no nosso ponto de vista representa uma descolagem relativamente ao primeiro conjunto. Esta evolução sem significar rotura, até porque é credível que haja aproveitamento de trabalhos anteriores, nomeadamente de parte dos modelos das *Virtudes* concebidos por Machado de Castro, do Arco da Rua Augusta para a fachada da Estrela, poderá conduzir-nos às opções caracterizadoras da arte do mestre da estátua equestre.

Na grande empreitada que se seguiu, relativa ao novo palácio real da Ajuda, a intervenção de Machado é tardia e digamos terminal. As suas dificuldades físicas agravaram-se a partir de 1814. Nesta fase perderia em grande parte a mobilidade pelo que as visitas à obra seriam excepcionais. Castro, nesta fase final da sua vida, operaria exclusivamente como criador de modelos que os seus mais próximos discípulos se encarregariam de passar à pedra. As três esculturas que ainda assina – sozinho, note-se¹² – para a nova obra régia passaram por este processo.

Nada de novo no contexto da carteira de trabalhos de Castro. Este contínuo recurso a outras mãos não lhe era indiferente. A ausência do *toque* do mestre merece-lhe elucidativos comentários. De toda a sua produção em que escultura terá “manejado a matéria” em todas as fases da criação desde o desenho inicial da obra até às respectivas tarefas de acabamento? A nossa particular atenção aos modelos em barro por ele concebidos, para um melhor escrutínio da sua verdadeira *maneira*, justifica-se por traduzirem a regra e não a exceção. Castro foi acima de tudo um criador de modelos a que outros deram forma. É de salientar a importância que concede à capacidade de “mostrar as paixões, e viveza das figuras” e ao mérito de conseguir reproduzir “sentimentos de outrem”, como testemunho fundamental de autoria, concluindo nas suas reflexões que “esse fogo, e o zelo de o exprimir achão-se unicamente no peito do criador da peça”¹³.

¹¹ Cf. Joaquim Machado de Castro, “Expressão”, in *Dicionário de Escultura* (Lisboa, 1937), 45-46.

¹² Uma diferença visível na prática dos dois escultores é a da respectiva relação com os ajudantes e discípulos em sede de autoria. Machado de Castro pese embora as múltiplas notícias de que as suas peças tiveram outras *mãos* particularmente do seu discípulo dilecto Faustino José, não partilha por norma a assinatura epigrafada nas esculturas. Aguiar, pelo contrário, deixa bem explícita essa marca nas esculturas da Ajuda – *Acção Virtuosa*, *Clemência* e *Constância* – onde identifica o respectivo ajudante J. Gregório Viegas.

¹³ Joaquim Machado de Castro, *Descrição Analytica da Execução da Real Estátua Equestre...* (Lisboa: na Impressam Regia, 1810), 167-168. “Se a figura for executada pela propria mão, que modelou o exemplar, pode com effeito ser *semelhantissima*; porem a ser feita por mãos diversas, de outro, ou mais operarios, só pode achar-se esta exacta semelhança nas actitudes, contornos, pannejamentos, e ainda mesmo na correcção do desenho; sendo trabalhada por Escultor de prestimo [...] Eis-aqui o que he impossível conseguir-se cabalmente nas obras em que o Author não pode fugir de entregar-se nas mãos, e sentimentos de outrem: esse fogo, e o zelo de o exprimir, achão-se unicamente no peito do criador da peça. E posto que do modelo com

A arte de Castro

Machado de Castro deu grande importância à questão da *expressão* posicionando-se contra os excessos¹⁴. No seu pioneiro *Discurso...* insistia na necessidade de imitar “com verdade os caracteres [...] sempre vigiando que movimentos, que gestos produzem o Amor, o Odio, a Ira, a Paciência, a Soberba, a Humildade [...]”¹⁵. Ilustra, em seguida, o seu pensamento através de uma completa gama de exemplos entre os quais cita “a famosa estátua de Laocoonte”, na qual os respectivos criadores “exprimirão de tal modo a dor, e agitação, que os espectadores pãrão... esperão para o ver levantar! Attendem... escutão para ouvir-lhe os gemidos!!!”¹⁶. Cita, igualmente, a *Retorica* como fonte auxiliar da *expressão* “não só para que as suas Imagens, e representações exprimão bem os affectos do animo, porém, para que os movão nos espectadores”¹⁷. O citado *Discurso...* teve a sua primitiva edição em 1788, próximo do intervalo cronológico do referido primeiro ciclo de obras, acentuando a respectiva coerência.

Noutro texto redigido já na fase final da vida a sua leitura sobre a *expressão* parece suavizada apresentando como paradigmas Rafael e Poussino – “o Rafael Francês”¹⁸ o que nos comunica uma clara opção estética sem, contudo, ferir a flexibilidade que as representações devem seguir em função do *carácter* e *paixões* a materializar.

Mas se neste domínio podemos admitir uma suavização da sua arte, noutros aspectos a *fronteira* consolida-se. A pesquisa da *expressão das paixões* constitui uma das temáticas de eleição dos artistas de referência do período barroco. Sendo um dos aspectos a que Machado de Castro concede particular atenção nos seus trabalhos literários, merecerá acentuarmos que esta preocupação ajuda a melhor definir o seu *tempo* artístico. Machado é ainda confessadamente um artista de Trento. A fidelidade a essa ortodoxia leva-o a apresentar uma interpretação de base teológica a partir da constatação das limitações estéticas da natureza e o necessário recurso à intervenção humana no conceito do *belo reunido* para reconstruir a beleza ideal perdida na sequência do pecado original¹⁹.

O artigo “Antigo” do seu *Dicionário de Escultura...* é fundamental na percepção das orientações que seguiu. O seu teor, exposto já em fase avançada da sua vida, representa um ponto de chegada. O ataque que faz à adopção acrítica dos modelos da Antiguidade demonstra o seu antagonismo aos

especialidade emane o que mais contribue para bem mostrar as paixões, e viveza das figuras; o modo com que se maneja a matéria, não concorre pouco para o alcance destes atendíveis requisitos. Além disto, as diversas intenções, os diversos prestimos dos operarios sobalternos, faltando-lhes os motivos de se lhes inflamar a imaginativa, trabalhando servilmente, com frialdade, e tambem a medo; todo o seu cuidado (se o tem) se limita a não desarranjar a peça que se lhes confia; em acabar muito, e muitas vezes em lugares desnecessarios; em articulações que degenerão em gosto secco, e deslustra, em certo modo, as mais partes da Arte, que a direcção do chefe na obra tem espalhado”.

¹⁴ Joaquim Machado de Castro, *Discurso sobre as utilidades do Desenho* (Lisboa: na Offic. de António Rodrigues Galhardo, 1788), 225-226: “Se hum Pintor ou Escultor exprime qualquer affecto com frieza, falta-lhe o que a paixão requer; e por consequente não chegou ao *Bom-Gosto*. Se representa esse affecto com exageração, excede os limites; tem o superfluo; deixou perder de vista o *Bom-Gosto*”.

¹⁵ *Idem*, 226. Esta lista de *Paixões* pode indiciar o conhecimento do texto relativo à célebre conferência proferida na Académie Royale de Peinture et de Sculpture por Charles Le Brun em 1668 e que teve primeira edição em 1698, ou da posterior edição de Jean Audran, *Expressions des passions de l'âme*, 1727. A *Encyclopédie* pode ter sido também a ferramenta utilizada por Castro na sua aproximação à problemática da *expressão das paixões*. Veja-se a propósito da conferência de Le Brun, Jacqueline Lichtenstein e Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Tomo I, Vol. 1 (Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2007), 260 e seguintes.

¹⁶ Castro, *Discurso sobre as utilidades do Desenho*, 227.

¹⁷ *Idem*, 223.

¹⁸ Castro, *Dicionário de Escultura*, “Expressão”, 45.

¹⁹ Castro, *Discurso sobre as utilidades do Desenho*, 228.

princípios da nova escola sobre a qual estava informado quanto baste para (querendo) a ela poder aderir²⁰.

Apesar dos elogios que subscreve à estatuária grego-romana (“excelentísimos em carnes, bem que exageradas; mas nas femininas foram ótimos, mostrando nellas o *Bello reunido*”), deixa claro os limites que auto-impõe à criação. O tratamento dos panejamentos serve de novo pretexto à reprovação²¹.

A rejeição categórica da “adoração cega” dos *antigos* tem deste modo tanto de preconceito religioso como de estético. As sucessivas alusões à “religião”, “boa moral” e “filosofia sã” indicam-nos outra fronteira na arte de Machado relativamente ao *novo estilo*, numa prolongada apologia da *correção* das “carne”, estabelecendo limites objectivos à liberdade do recurso ao *nu* no tratamento anatómico dos modelos. Esta defesa do pudor tempera os excessos permitidos na estatuária dos *antigos* e seus seguidores *modernos* autorizando o exercício do *nu* apenas dentro dos limites estabelecidos²².

Se no primeiro aspecto relativo à *expressão* podemos admitir uma evolução, no capítulo da gramática das formas, da construção à exposição anatómica, e à composição dos panejamentos, a sua fixação aos modelos barrocos revela uma intransigente constância na sua longa experiência artística.

As opções de Castro são, porém, sempre sustentadas no conhecimento dos novos usos dos que, na sua opinião, *copiam cegamente* a estatuária clássica, sendo neste sentido uma rejeição consciente e documentada²³. O seu recurso selectivo ao *antigo* permitia-lhe momentos desalinados de aproximação na construção do seu discurso²⁴. A afirmação dessa autonomia de Machado de Castro fica bem patente no remate da referida declaração ao realçar a liberdade do artista no processo criativo, manifestação de uma vontade legítima que se sobrepunha à *escola* ou ao *artisticamente correcto* segundo a época: “Nas obras próprias cada hum se dirige pelo gosto, e circunstancias, que o movem”²⁵.

²⁰ Castro, *Dicionário de Escultura*, “Antigo”, 23-24: “Os supersticiosos d’Arte, (que não são poucos, tanto Artistas como Amadores d’ella) em qualquer Peça, tendo visos do *antigo*, adorão-na cegamente, e seguem-lhe o estilo, sem discernimento, nem filosofia de qualidade alguma”.

²¹ *Idem*, “[os gregos e os romanos antigos] longe de nós o seu estilo [...] que até chega a ser contrário á Religião, e boa Moral, á boa Razão, e sã Filosofia. [...] Alguns Modernos ha, que cégos do fanatismo pelo *Antigo*, desdenhão com insolente desprezo dos pannejamentos de *Carlos Maratti*; mas porquê? Porque são muito mais difficeis de executar que os do *Antigo*, por conterem em si a reunião do *Bello Natural*. Na Escultura, os Corifeos deste verdadeiro estilo são – *Angelo de Rossi*, *Camilo Rusconi* e *Maini*. E na Pintura são o grande *Rafael d’Urbino*, e o *Poussino*, aos quais seguiu *Maratti*”.

²² Castro, *Descrição Analytica*, 26.

²³ As suas opções pela *tradição barroca* estendem-se a outros aspectos como o desenho do globo ocular, nomeadamente na representação das pupilas. Mesmo admitindo “que os Antigos não praticarao no marmore esta individuação” dispõe-se a aceitar as críticas dos “Artistas, e Conhecedores demasiadamente ligados ás ninharias da Arte”, sustentando que “como assim faz melhor effeito, este he o que sempre se deve preferir”. Observando o conjunto de estatuária da Ajuda essa distinção encontra-se bem documentada entre as obras assinadas por Castro e as de autoria de Aguiar. Cf. Castro, *Descrição Analytica*, 26.

²⁴ Liberdade que lhe franqueava, por exemplo, o uso da *grega* no manto da representação real de D. Maria I, hoje exposta na Biblioteca Nacional de Lisboa. Esta escolha reenvia-nos para a Europa de Aguiar integrada no conjunto monumental dedicado à mesma monarca instalado em Queluz, traduzindo a relatividade que nalguns aspectos encurta a distância entre as experiências artísticas dos dois mestres.

²⁵ Cf. Castro, *Descrição Analytica*, 26.

A arte de Aguiar

E é na Ajuda que se delimita o último território de Machado de Castro e se estabelece a fronteira. A cronologia das esculturas da Ajuda é esclarecedora: à data da colocação da última escultura de Machado – a *Generosidade* (1818) – sucede-se a primeira série de Aguiar datada de 1819²⁶. A obra deste último permite, porém, um exercício de catalogação mais linear. Contrariamente ao exercício de continuidade desenvolvido por Machado de Castro, Aguiar assume a rotura com a tradição. As suas inconfessadas referências – porque não escreve... – são evidentes: expressão, movimento, arquitectura anatómica, panejamentos, em todos os aspectos se detecta a mudança.

Olhando os testemunhos que se conservaram, concluímos que a reduzida produção e as limitações temáticas condicionaram o seu processo de pesquisa artística. No conjunto da sua obra inventariamos apenas duas figuras masculinas, além da já citada relativa ao príncipe D. João. Sem usufruir como Castro das representações de santos idosos, mártires ou povos vencidos, limitado à expressão alegórica das encomendas que lhe chegavam, dificilmente podemos aferir as opções de *expressão* e *atitude* impressas nas suas obras, limitadas a um espectro de pequena variação. Por outro lado, se são compreensíveis os condicionamentos que Machado sofria no recurso ao nu, o conjunto da Ajuda revela-nos igualmente as limitações de Aguiar, bem patentes nas obras em que arrisca maior exposição anatómica como a *Acção Virtuosa* e *Anúncio Bom* compreensivelmente ambas relativas a modelos masculinos. Neste plano é ainda mais visível a sua resposta conservadora no conjunto das estátuas alegóricas femininas. Neste caso revela a preferência, como já foi notado, “em vestir as suas figuras” utilizando “o vestuário como principal temática escultórica”²⁷, funcionando este recurso como elemento identitário e quase como assinatura, não fugindo a um certo *mecanicismo*, de produção em série, penalizado pela repetição de soluções formais deixando antever um impasse criativo na sua pesquisa plástica. Entende-se, porém, nesta limitação mais a necessária convergência com o ambiente envolvente do que uma opção do autor, afastando-o de opções de rotura mais evidentes em concordância com a sua escola.

Assinalem-se, porém, as excepções que deixam antever o que podia ter sido o outro caminho de Aguiar. Percebendo as suas fontes que não renegam a filiação canoviana, identificamos, todavia, uma expressão personalizada que ganha forma nas suas melhores obras entre as quais elegemos uma trilogia composta pela *África* [Fig. 6] do monumento a D. Maria I, a estátua ao Regente [Fig. 7] e a *Prudência* da Ajuda [Fig. 8]. Nesses momentos Aguiar aproxima-se nalguns aspectos da arte grega e reencontramos afinidades com as ideias de “nobre simplicidade” e “grandeza tranquila” expressas, a propósito, nas reflexões de Winckelmann²⁸. Aguiar, assumida a *frieza* própria à sua escola, e que lhe tem merecido referências críticas²⁹, percorre caminhos diversos libertos do compromisso de emulação literal dos modelos gregos, conferindo às suas criações uma interpretação original dos princípios assimilados onde emerge um certo *rusticismo* que não lhe retira virtudes no confronto com as obras dos outros seguidores das ideias neoclássicas. Nesse compromisso identificamos, como tem sido reconhecido, a mais cosmopolita inspiração apolínea na estátua do Príncipe, mas igualmente uma sensualidade e um realismo etnográfico na *África* e na *Prudência* que não se contém nos limites convencionados da arte de Cánova.

²⁶ Veja-se a cronologia proposta por Elsa G. Pinho, *Poder e Razão: Escultura Monumental no Palácio Nacional da Ajuda* (Lisboa: IPPAR, 2002), documento n.º 1, p. 123. As obras de Castro são datadas entre 1813 a 1818, seguindo-se as de Aguiar entre 1819-1830.

²⁷ José Fernandes Pereira, “José João de Aguiar”, in *Dicionário de Escultura Portuguesa* (Lisboa: Editorial Caminho, 2005), 20.

²⁸ Veja-se, a propósito, Guilhem Scherf, “‘Tout est bon dans le grec’: la sculpture et le goût grec (1750-1770)”, in *L’Antiquité rêvée*, dir. Guillaume Faroult, Christophe Leribault e Guilhem Scherf (Paris: Louvre Éditions/Gallimard, 2010), (catálogo de exposição), 80.

²⁹ Cf. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I, 2.ª ed. (Lisboa: Livraria Bertrand, 1981), 74.

O primeiro ciclo, que definiríamos como o dos monumentos reais, define a potencialidade artística de José João de Aguiar expressa na simplicidade erudita da sua obra-chave o citado D. João e na presença majestosa de D. Maria I – que qualidade mais impressionante se pode exigir a um monumento régio? – auspicioso início de carreira interrompido à falta de patrocínios. Note-se que o “grande monumento das cinco estátuas” chegou a ser acolhido, entre 1828 e 1830, no telheiro da Ajuda onde então ainda trabalhava³⁰. Aguiar pôde dessa forma testemunhar o abandono da sua primeira obra. Simples acaso ou não esse imprevisto confronto coincide com o momento em que assina a sua última obra para o novo palácio real, e derradeira da sua carreira, com o sugestivo título *Perseverança*, final da série e do segundo ciclo já na fase de declínio, na espécie de *autoplágio* em que se viu enclausurado.

Conclusão

Os trabalhos de identificação das fontes de inspiração de Machado de Castro têm sempre conduzido à escola romana: José de Almeida, Alexandre Giusti, Giovanni Battista Maini, Giuseppe Rusconi, Giovanni Rossi³¹. Mas outros paralelismos têm também sido estabelecidos, como aquele que compara na sua “simplicidade” e “expressão séria” *Maria Madalena de Pazzi* da Estrela ao *São Bruno* de Jean-Antoine Houdon³². Acrescentaríamos, para a sua primeira fase Bernini, e para o conjunto da sua obra insistiríamos em Alexandre Giusti e Vieira Lusitano, seguindo, afinal, os próprios testemunhos do escultor. O que aprendeu finalmente Machado de Castro na escola de Giusti? cremos que a frase em epígrafe ao presente trabalho, expressa já na fase final da sua vida, se refere, sobretudo, à metodologia de formação seguida pelo mestre em Mafra, princípios que terá depois desenvolvido na “escola de Lisboa” que criou no contexto da execução do monumento equestre a D. José I. Estamos, portanto, no plano didáctico. As afinidades estilísticas com as obras assinadas por Giusti são, porém, também assinaláveis sobretudo na *moderação* das expressões e atitudes e numa certa pesquisa da “graça”, na esteira das confessadas influências assimiladas por Castro nas obras de Rafael e Poussin conhecidas através das estampas. Nesta construção cabe ainda a assimilação do *desenho* de Vieira Lusitano, última referência visível que citamos mas não menos importante, fechando um leque de grande diversidade e influências múltiplas capitalizadas ao longo da sua vida activa.

A riqueza do processo de aprendizagem de Machado de Castro conferiu-lhe uma competência diversificada que nenhum outro escultor do seu tempo pôde reivindicar. Encontrava-se apto a qualquer trabalho, em todo o tipo de materiais, convivendo à vontade com ajudantes, aprendizes, canteiros e outros praticantes dos ofícios. Percorreu as formas mais populares da disciplina – da escultura em madeira na tradição dos *santeiros* à modelação em barro das figurinhas dos presépios – a par da expressão mais erudita da estatuária em mármore, sacra ou profana, do retrato à tumulária, até aos monumentos reais, sobretudo, a modalidade de expressão mais elevada, a “colossal” *estátua equestre*, que o próprio classificaria como a “Epopéia da Escultura”. Foi, em suma, artista e artífice o que distinguia de Aguiar, o escultor formado em Roma, quase quarenta anos mais novo, pertencente a outra geração com uma consciência mais estreita de classe, que o inibia de participar nas

³⁰ Cf. Francisco Santana, “A Associação dos Arqueólogos Portugueses e Lisboa”, in *Arqueologia e História*, série X, vol. III (Lisboa: 1993), 134-141.

³¹ Veja-se, por exemplo, Teresa Leonor Vale, “O que de Itália Machado de Castro viu: olhares directos e indirectos sobre a escultura barroca italiana”, in *Joaquim Machado de Castro: O Virtuoso Criador* (Lisboa: MNAA/INCM, 2012), 54-57 ou Sandra Costa Saldanha, “A arte de inventar ou o ‘talento de bem furta’: os arquétipos romanos na escultura portuguesa de Setecentos”, in *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, coord. Teresa Vale (Lisboa: Livros Horizonte, 2007), 61-75.

³² Cf. Anne-Lise Desmas, “‘Seus talentos o ponhão ao lado dos primeiros artistas de seu século.’ Machado de Castro e os escultores europeus do seu tempo”, in *Joaquim Machado de Castro: O Virtuoso Criador* (Lisboa: MNAA/INCM, 2012), 39.

conferências da obra da Ajuda “porque se envergonha[va] de misturar-se com Pedreiros e Carpinteiros”. Além do necessário domínio da modelação, a experiência de Aguiar foi essencialmente forjada na estatuária em pedra, de temática profana, ainda que de cunho moralizante, acompanhando o processo de desacralização em curso no final do Antigo Regime, patente na série realizada sob a sua direcção na Ajuda. Ao generalismo da obra de Castro opõe-se uma certa especialização na actividade de Aguiar, sem concessões à expressão mais popular na tradição oficial do país, sem trabalho conhecido em madeira nem de teor sacro – à excepção da banqueta que modelou para Mafra –, numa via mais erudita, académica e romanizante no contexto da nova geração neoclássica.

Machado de Castro insere-se nesse tempo longo do binómio Barroco/Absolutismo na sua tripla vertente, religiosa, ideológica e plástica. Aguiar representa a sucessão possível num período de extrema instabilidade que não permitiu a consolidação do neoclassicismo em Portugal na disciplina. No confronto das suas obras é evidente um choque de linguagens mas também bases comuns de reflexão e pesquisa. Mas não deixa de ser surpreendente o conteúdo do “atestado”, com que abrimos este trabalho, que Castro assina, em Junho de 1818, em defesa do seu discípulo dilecto Faustino José Rodrigues. A declaração, feita a pedido, só pode enquadrar-se na luta pela regência da Aula de Escultura. Seria necessário chegar ao final da vida para que Castro recorresse ao conceito de *escola*, que renegara explicitamente nos seus escritos³³, para consolidar a sua linha sucessória. O referido confronto de escolas aprofundou a divergência pessoal ou o inverso? Desta equação, em que a ordem dos factores parece ser secundária, e mesmo indissociável, resultaram duas linhas de desenvolvimento da disciplina, sem cedências no seu percurso paralelo, emergindo a de Machado de Castro e respectivos sucessores na fundação da Academia Real de Belas-Artes em 1836, e extinguindo-se a de Aguiar na suspensão das obras da Ajuda desligando-o, de certa forma, da genealogia artística portuguesa. Compreende-se a “sentida homenagem de reabilitação”³⁴ que lhe dedicou o seu ainda hoje único biógrafo, Diogo de Macedo, mas fica à vista a necessidade do aprofundamento da investigação sobre a sua vida e obra³⁵.

³³ Castro, *Discurso sobre as utilidades do Desenho*, 230: “Este louco entusiasmo Escolastico; este verdadeiro, e detestavel fanatismo dos estudos, he pai da soberba, nutridor da ignorancia, e parcial intimo da insolencia. Em qualquer se revestindo deste ridiculo capricho, já despreza todos os que não seguem a sua Seita, persuadindo-se que, por ter sido discipulo de tal ou tal mestre, se acha constituido supremo Legislador da faculdade que professa, e decisivo contraste dos talentos alheios, especialmente daquelles que emanarão d’outra Escola [...]. Longe, longe de nós a paixao de Escola: os possesores de tal espirito, logo mostram as contorsões da soberba, as visagens da ignorancia, e o orgulho da insolência”.

³⁴ Diogo de Macedo, *João José de Aguiar: Vida dum Malogrado Escultor Português* (Lisboa: Revista Ocidente, 1944).

³⁵ Aguarda-se neste contexto o estudo em curso de Cristina Dias sobre João José de Aguiar.



Fig. 1 – Joaquim Machado de Castro. *Fé sobre a Heresia*. Palácio da Inquisição, Rossio. Aguarela sobre papel de Luis António Xavier. Séc. XIX. Museu da Cidade de Lisboa.

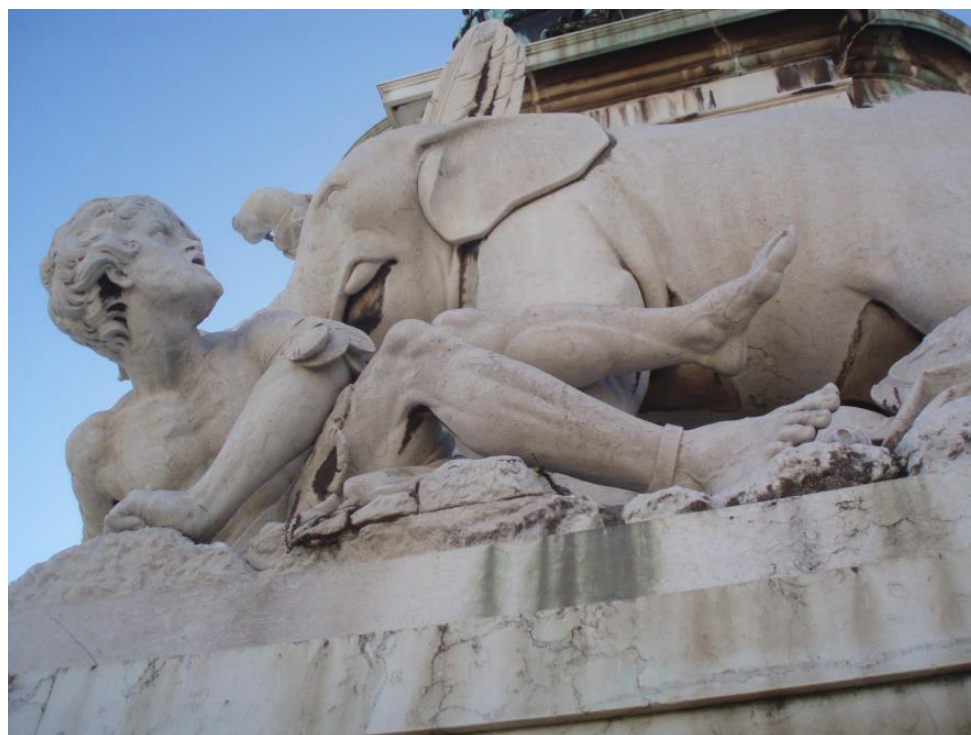


Fig. 2 – Joaquim Machado de Castro. Grupo lateral da Estátua Equestre de D. José I (detalhe). (Foto do Autor)



Fig. 3 – Joaquim Machado de Castro. Grupo lateral da Estátua Equestre de D. José I (detalhe).
(Foto do Autor)

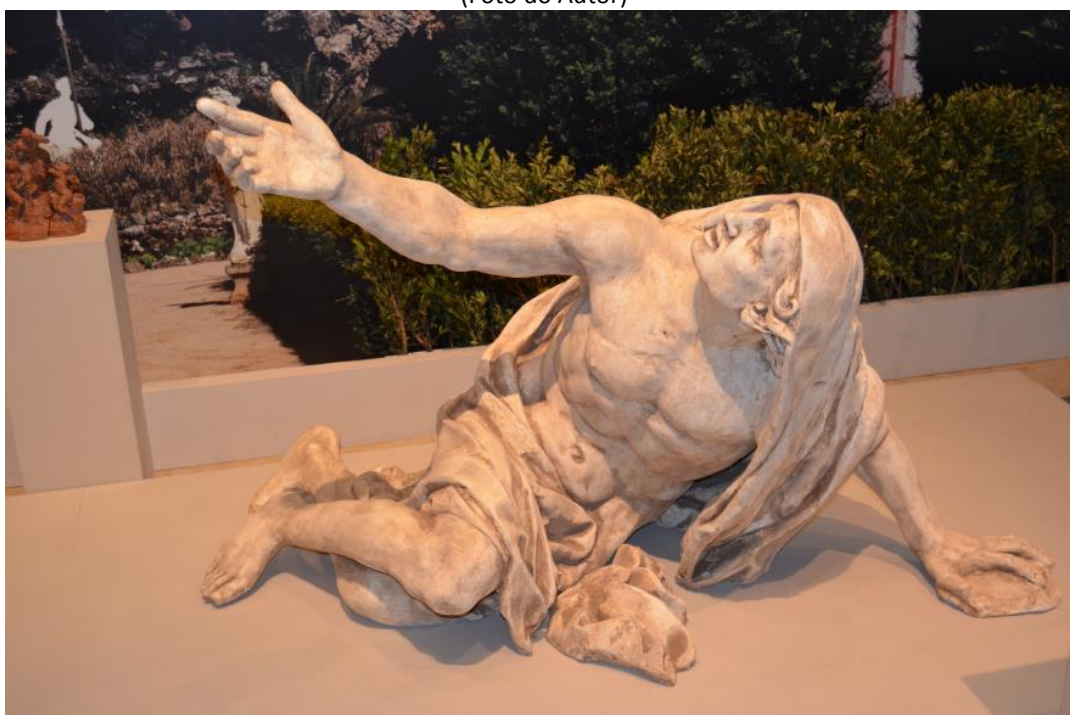


Fig. 4 - Joaquim Machado de Castro. *Figura Masculina Reclinada*. Réplica em poliéster platinado.
Câmara Municipal de Oeiras, Quinta Real de Caxias.



Fig. 5 – Joaquim Machado de Castro. *São Teutónio*. Baldaquino de São Vicente de Fora, Lisboa.
(Fotos do Autor)

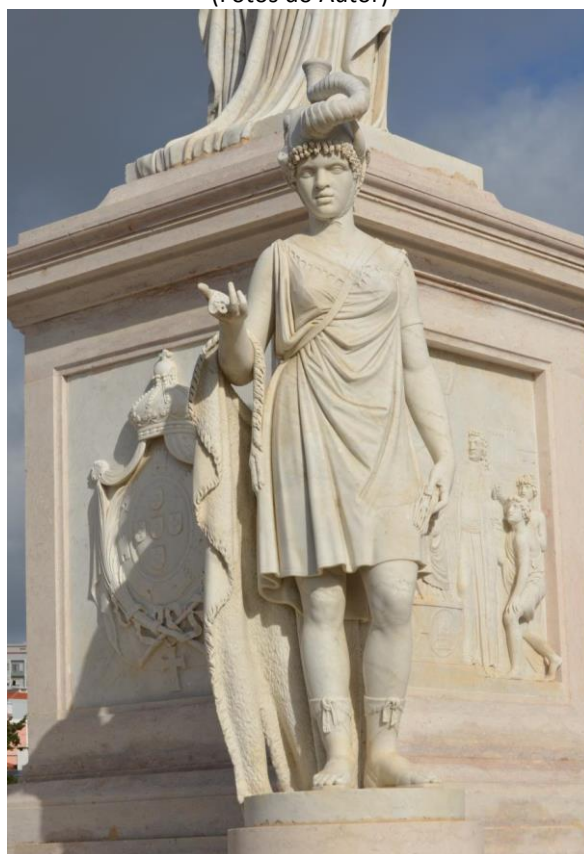


Fig. 6 – João José de Aguiar. *África*.
Monumento a D. Maria I. Queluz. (Foto do Autor)

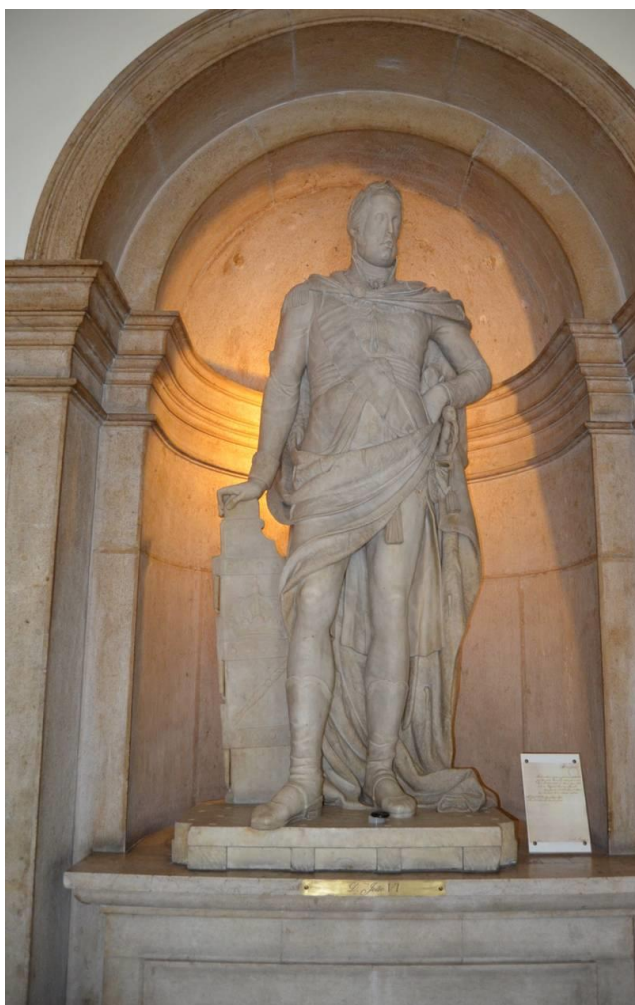


Fig. 7 – João José de Aguiar. *Príncipe Regente D. João*. Hospital da Marinha, Lisboa. (Foto do Autor)



Fig. 8 – João José de Aguiar. *Prudência*. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. (Foto do Autor)

BIBLIOGRAFIA

CASTRO, Joaquim Machado de. *Descrição Analytica da Execução da Real Estátua Equestre....* Lisboa: na Impressam Regia, 1810.

— . *Dicionário de Escultura*. Lisboa: Livraria Coelho, 1937.

— . *Discurso sobre as utilidades do Desenho*. Lisboa: na Offic. de António Rodrigues Galhardo, 1788.

CASTRO, José de. *Portugal em Roma*, vol. II. Lisboa: União Gráfica, 1939.

DESMAS, Anne-Lise. “‘Seus talentos o ponhão ao lado dos primeiros artistas de seu século.’ Machado de Castro e os escultores europeus do seu tempo”, in *Joaquim Machado de Castro: O Virtuoso Criador*, 39. Lisboa: MNAA/INCM, 2012.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I, 2.^a ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

LICHTENSTEIN, Jacqueline e Christian Michel. *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. Tomo I, Vol. 1. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2007.

LIMA, Henrique Ferreira. *Machado de Castro: Escultor Conimbricense*. Coimbra: Instituto de História de Arte, 1989.

MACEDO, Diogo de. *João José de Aguiar: Vida dum Malogrado Escultor Português*. Lisboa: Revista Ocidente, 1944.

— . *Machado de Castro*. Lisboa: Artis, 1958.

MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Collecção de Memórias...* Lisboa: na Imp. de Victorino Henriques da Silva, 1823.

PEREIRA, José Fernandes. “José João de Aguiar”, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, 20. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

PINHO, Elsa Garrett. *Poder e Razão: Escultura Monumental no Palácio Nacional da Ajuda*. Lisboa: IPPAR, 2002.

SALDANHA, Sandra Costa. “A arte de inventar ou o ‘talento de bem furta’r’: os arquétipos romanos na escultura portuguesa de Setecentos”, in *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, coord. Teresa Leonor Vale, 61-75. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

— . “A Escultura em São Vicente de Fora: Projecto, Campanha e Autores”, in *Mosteiro de São Vicente de Fora: Arte e História*, coord. Sandra C. Saldanha, 199-204. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010.

SANTANA, Francisco. “A Associação dos Arqueólogos Portugueses e Lisboa”, in *Arqueologia e História*, série X, vol. III (1993): 134-141.

SCHERF, Guilhem. “‘Tout est bon dans le grec’: la sculpture et le goût grec (1750-1770)”, in *L’Antiquité rêvée*, dir. Guillaume Faroult, Christophe Leribault e Guilhem Scherf, 80. Paris: Louvre Éditions/Gallimard, 2010.

SORENSEN, Bent. “Sculpture”, in *Dictionnaire européen des Lumières*, dir. Michel Delon, 982. Paris: PUF, 1997.

VALE, Teresa Leonor. “O que de Itália Machado de Castro viu: olhares directos e indirectos sobre a escultura barroca italiana”, in *Joaquim Machado de Castro: O Virtuoso Criador*, 54-57. Lisboa: MNAA/INCM, 2012.

21 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 1 – JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA: O LEGADO CRÍTICO E HISTORIOGRÁFICO*Lisboa levantada do chão***Renata Malcher de Araujo**

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve
Centro de História d'Aquém e d'Além-Mar, Universidade Nova de Lisboa

Como muitas cidades, e como quase todas as capitais, Lisboa tem uma série de textos que lhe descrevem as qualidades e lhe louvam os atributos especiais. Como tantas cidades que se viram a si próprias destruídas, Lisboa tem também um conjunto de textos que fazem a catarse da catástrofe. Contudo, como não tantas cidades que se reergueram das cinzas, Lisboa tem relativamente poucos textos que deem, de facto, conta da magnitude do ato. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, de José-Augusto França é, incontestavelmente, o texto por que a cidade esperou duzentos anos.

E no entanto, para os contemporâneos do processo, a reedificação da cidade é expressão que é dita com singular precisão vocabular. Porque a dimensão que efetivamente não lhes escapava era a da junção operada pelo prefixo, que ressaltava quer a ação de voltar a edificar a cidade destruída, quer a ênfase implícita na novidade da cidade reedificada.

Em 1758, estava ainda quase tudo no chão, e Amador Patrício de Lisboa dizia que: *“Este excesso de gloria está promettendo a V. Magestade a reedificação de Lisboa, da qual já admiramos sumptuosos princípios. Jactava-se aquelle Imperador antigo, de que achando a Roma de barro, a deixara de pedra; e V. Magestade terá mais nobre, e justa vaidade, quando nos ouvir dizer, que da Capital do seu Reino, já antes grande, fizera o modelo para a magnificência das Cortes”*¹.

Entre os muitos homens envolvidos na reedificação de Lisboa, há um, sobre o qual venho falar aqui hoje, para quem esta leitura entre o passado e o futuro da cidade terá sido ainda mais premente. Trata-se do sargento-mor José Monteiro de Carvalho. Todos o conhecemos pela alcunha de “Bota-Abaixo” que, segundo Gustavo Matos Sequeira, foi-lhe aposta por ter sido responsável por várias demolições².

Na verdade, as demolições foram recorrentes, quer para atalhar o fogo³, quer depois para constituir os aterros e a base da própria reconstrução, quer ainda para demolir as barracas que se tinham feito contra a ordem estabelecida no plano. É possível que Monteiro de Carvalho tenha estado nas primeiras e é seguro que participou nas últimas⁴.

José Monteiro de Carvalho nasceu em Lisboa, na freguesia de N.S. do Socorro em data não indicada, que supomos ser cerca de 1718.⁵ Terá ingressado ainda jovem no Exército, tendo frequentado a aula da esfera do Colégio de Santo Antão e a Academia de Fortificações da Corte⁶. O seu primeiro encargo conhecido foi nos trabalhos de desimpedimento do curso do Tejo sob a supervisão do Dr. Bento de Moura Portugal, em junho de 1744. A intenção era permitir a navegabilidade do rio entre Abrantes e

¹ Amador Patrício de Lisboa, *Memórias das principais providencias...*, Lisboa, 1758. Prólogo.

² Gustavo Matos Sequeira, *Depois do Terremoto*. Vol. 1. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1916, p. 38.

³ *Portugal Aflito e Conturbado pelo Terramoto do anno de 1755*. Lisboa: CML, s.d., p. 62.

⁴ IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49.

⁵ Francisco M. de Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos...*, vol. III, p. 388.

⁶ *Idem*, vol. II, p. 175.

Vila Velha de Ródão⁷. A experiência no rio Tejo o terá habilitado para trabalhos no rio Mondego, para que faz, em 1751, uma *Carta do rio Mondego com o projeto para o novo encanamento*⁸ (Fig. 1). Neste mesmo ano, em dezembro, é nomeado Ajudante de Infantaria com exercício de engenheiro e é destacado para a província de Trás-os-Montes.

No período que serviu em Trás-os-Montes há um conjunto significativo de desenhos que atestam o seu envolvimento nos levantamentos das fortificações da região, entre os quais constam plantas da praça de Outeiro (1753), do castelo de Vimioso (1753), de Vinhais (1753), de Miranda do Douro, da praça de Monforte do rio Livre (1753), do castelo de Montalegre (1753), de Chaves (1753), de Freixo de Espada a Cinta (1754) e Bragança (1754), assim como uma *carta geographica da Província de Trás-os-Montes* (1755)⁹ (Fig. 2). Mas, além destas plantas, há ainda um mapa que pela sua natureza é deveras interessante. Trata-se do “*Mappa dos confins do Brasil com as terras da Coroa de Espanha na América Meridional*”, que foi desenhado por Monteiro de Carvalho em 1752 (Fig. 3). O mapa é uma cópia do famoso “mapa das cortes”, cujo original serviu de base para as discussões do tratado de Madrid, de que entretanto decorriam as demarcações no Brasil¹⁰. Não se sabe para quem o desenho foi feito. Mas a realização deste desenho ou coloca Monteiro de Carvalho na órbita de algum militar que deveria ir para o Brasil nessa ocasião, ou trata-se de uma encomenda de alguém da corte, com acesso aos documentos diplomáticos e interessado em ter uma cópia do mapa.

Não há qualquer dúvida de que o seu retorno a Lisboa ocorreu por causa do terramoto, e que por isso foi chamado de volta à corte, onde se apresentou no fatídico dia 1 de novembro de 1755¹¹, tendo sido, segundo as suas próprias palavras, “*encarregado para o dezintulho da Capital*”¹². Contudo, para além da sua ação no desentulho, qualquer que tenha sido, o veremos envolvido numa série de serviços fora de Lisboa.

Ainda em 1755 dois desenhos colocam-no em Óbidos e em Mértola¹³. Em Óbidos foi o responsável pela “*abertura da valla real da Villa de Óbidos*”. Em julho de 1757 é mandado para Alcácer do Sal para “*tirar a planta da ribeira de sal e celeiros, até Porto de El Rei*”. Em fevereiro de 1758 é incumbido de executar uma planta do Tejo desde Abrantes até Vila Velha de Ródão, mostrando todos os impedimentos da navegação. A carta que lhe faz a encomenda do trabalho considera o facto de Monteiro de Carvalho ter sido “*unicamente o engenheiro pratico que nos anos de 1744-46 assistiu ao encanamento do rio*”. Entre janeiro de 1759 e maio de 1760 outras três diligências fora da corte são-lhe encarregadas. Em 1759, “*Assitio a abertura da Estrada Real de Lisboa ate Cascaes, aonde riscou o Campo da Parada, de que tirou planta*”. Em Sintra, “*foi encarregado da reedificação, e direcção da Caza da Câmara, Torre e Cadeia da Villa de Cintra*”. O decreto determinava que se fizesse “*a sobredita reedificação total da caza da câmara, e cadeia, no mesmo sitio, em que antes estava, e na mesma estrutura que antes tinha*”. A Alenquer foi enviado em 1760, por Paulo de Carvalho e Mendonça, por ordem da Rainha, para uma diligência que não é especificada na provisão, mas que na lista de trabalhos é identificada também como “*reedificar a Caza de Câmara e Cadea*”. Todos

⁷ IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49.

⁸ Ver listagem da cartografia manuscrita de autoria José Monteiro de Carvalho nas referências bibliográficas.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Sobre este mapa ver André Ferrand de Almeida, “Entre a Guerra e a Diplomacia os conflitos luso-espanhóis e a cartografia da América do Sul”, in *Nova Lusitânia: Imagens Cartográficas do Brasil nas Coleções da Biblioteca Nacional (1700-1822)*. Catálogo. Lisboa: CNCDP, 2001 e Mário Olímpio Clemente Ferreira, *O Tratado de Madrid e o Brasil Meridional*. Lisboa: CNCDP, 2001.

¹¹ A sua certidão de ofícios confirma que servia na corte desde o “*primeiro de Novembro de mil sete centos cincoenta e cinco*”. IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 59 doc. 54.

¹² IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49.

¹³ Ver listagem da cartografia manuscrita de autoria José Monteiro de Carvalho nas referências bibliográficas.

estes trabalhos são significativos, na medida em que informam sobre as competências do engenheiro, entre os levantamentos cartográficos e a execução direta de obras¹⁴.

Em 1 de setembro de 1760 José Monteiro de Carvalho é nomeado arquiteto das obras do Conselho da Fazenda de Sua Majestade, cargo que antes fora de Eugénio dos Santos. Em abril de 1762 é promovido na hierarquia militar e sobe ao posto de capitão engenheiro. É já neste posto que executa a *Planta da Praça de Marvão e seus contornos* e a *Planta da Praça de Campo Maior* onde se identifica como capitão dela¹⁵. Mas o dado mais interessante (em todos os sentidos) desta época do percurso de Monteiro de Carvalho é a publicação em 1765 de um livro intitulado *Diccionario Portuguez das plantas, arbustos, matas, arvores, animaes quadrúpedes, e reptis, aves, peixes, mariscos, insectos, gomas, metaes, pedras, terras, mineraes, & que a Divina Omnipotência creou no globo terráqueo para utilidade dos viventes*.¹⁶

O autor dedica o livro a Sebastião José de Carvalho e Melo afirmando que o faz “*por muitas razões, sendo a mais principal huma, que he a de não parecer ingrato porque como tenho a estimável honra de criado seu, seria sacrilégio da obrigação e delito contra o agradecimento deixar de o consagrar a V. Excelência, maiormente tendo recebido incomparáveis benefícios da sua generosa mão, sempre grande em favorecer*”. Embora seja legítimo colocar a hipótese de o autor deste livro ser um homónimo da pessoa que estamos a tratar, esta enfática dedicatória, somada à identificação do censor que diz ser o livro “*composto por José Monteiro, capitão engenheiro*” reforça a possibilidade de ser efetivamente o mesmo engenheiro¹⁷.

Certo é que, a partir de 1766 Monteiro de Carvalho passa a estar envolvido diretamente na reedificação sendo o inspetor das obras da cidade, ocupando o cargo que fora sucessivamente de Eugénio dos Santos e Carvalho, Carlos Mardel e Miguel Ângelo Blasco.

As referências à sua ação no processo somam-se e vão encontrando-se em várias frentes. Em abril de 1766 está encarregado do delineamento da Alfama e uma ordem do conde de Oeiras manda-lhe passar 6 soldados para trabalharem sob as suas ordens¹⁸. É possível que a sua ação ali tenha dado origem ao plano que sabemos ter sido executado para a zona em 1768¹⁹. Em dezembro de 1767 vemo-lo, juntamente com Francisco António Ferreira e Reinaldo Manuel dos Santos, fazendo a

¹⁴ IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49.

¹⁵ Ver listagem da cartografia manuscrita de autoria José Monteiro de Carvalho nas referências bibliográficas.

¹⁶ José Monteiro de Carvalho, *Diccionario Portuguez das plantas, arbustos..., Lisboa, na Officina de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Officio. Anno MDCCLXV*. BNP – SA 33169P.

¹⁷ Note-se que a relação direta de Monteiro de Carvalho com a casa de Pombal confirma-se ainda mais pela posição similar em que se pode colocar a sua irmã, a pintora Joana Inácia Monteiro de Carvalho, conhecida como Joana do Salitre, a quem são atribuídos, entre outros, o retrato do marquês de Pombal de corpo inteiro, hoje no acervo do Museu da Cidade e o retrato dos três irmãos de Pombal no Palácio de Oeiras, conhecido como *Concórdia Fratrum*. Sobre estes retratos e sobre o quadro maior de uma “poética da cultura” onde se pode inserir um conjunto de obras dedicadas a Pombal veja-se Ivan Prado Teixeira, *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

¹⁸ Cf. Francisco M. de Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos...*, vol. II, p. 175.

¹⁹ Há documentação no AHCMML que se refere a um pedido para derrubar a muralha do chafariz de dentro em setembro de 1765, alegando os oficiais que tal contribuiria para o aformoseamento da área com uma praça mais espaçosa e para a melhor circulação na Rua Direita dos Remédios, que dava serventia a todo o bairro de Alfama (cf. AHCMML 10 de setembro de 1765 – Consulta sobre a demolição da muralha digo da parte da muralha ao Chafariz de Dentro, fl. 153, Livro 6.º de Registo de Consultas e Decretos de D. José I – 1759-1777, e AHCMML 10 de setembro de 1765 – Consulta sobre a demolição da parte da muralha ao Chafariz de Dentro, fl. 161, Livro 14.º de Consultas, Decretos e Avisos de D. José I (1757/1763-1765). Em 1768 a situação terá sido efetivamente regulada tendo-se feito um plano, tal como indica o decreto régio (Cf. AHCMML, 5 de abril de 1768 – Decreto sobre se alargar a rua que vai do Chafariz de Dentro pela dos Remédios, fl.28, Livro 16.º de Consultas, Decretos e Avisos de D. José I (1768-1769).

vistoria e medição e tirando a planta de um chão de José da Cruz de Miranda de que fazem a avaliação²⁰.

Em fevereiro de 1768 ascende novamente na carreira militar passando ao posto de Sargento-mor. Neste mesmo ano é nomeado examinador dos discípulos da Academia Militar, juntamente com Filipe Rodrigues de Oliveira e Guilherme Elsdén. Mas é a partir de 1769 que a sua ação em Lisboa é mais presente. O decreto passado a 6 de março de 1769, que determinava pôr a lanços os terrenos da Rua Augusta e de todas as ruas que as pessoas quisessem edificar, afirmava que as arrematações deveriam ser feitas com a presença dos desembargadores inspetores dos respetivos bairros e do sargento-mor José Monteiro de Carvalho. Em setembro, o sargento-mor é nomeado diretor da obra do novo hospital a ser instalado no Colégio de Santo Antão²¹ e em abril de 1770 é nomeado diretor das obras do edifício da Inquisição²².

Embora não seja possível esclarecer completamente as questões relativas à autoria do projeto destes edifícios, é absolutamente seguro que Monteiro de Carvalho dirigiu as obras e foi responsável pela construção de ambos. No caso do Hospital de Todos os Santos, que é transferido para o Colégio de Santo Antão, o decreto de nomeação determinava que o sargento-mor assistisse ao processo de arrematação dos terrenos do antigo hospital e sugeria ainda que *“será conveniente que se principiem a fazer no edifício novo as acomodações respectivas as enfermarias que jazem no lado ocidental do Hospital antigo, para que o terreno que estas desocuparem se possa ir arrematando; porque he o mais precioso em razão de ficar com as frentes na boa praça do Rocio e sua mayor vizinhança”*²³.

No caso do edifício da Inquisição, as determinações previam que *“para o mayor decoro, e grandeza do referido edificio”* cediam-se *“as cazas em que antes do sobredito terramoto se faziao as Cessoens do Senado da Câmara, com o seu terreno, e materiais”* assim como se deveria *“comprar para o mesmo Edifício o pequeno terreno das cazas que forão de Dom Brás de Oliveira, como outros materiais que nelle se acharem”*²⁴.

²⁰ IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49.

²¹ Há várias plantas do projeto para o Hospital na Biblioteca Nacional, umas assinadas por Caetano Thomaz, outras têm apenas Souza e outras não tem qualquer assinatura. Sousa Viterbo afirma que Caetano Thomaz foi encarregado de tirar uma planta do Convento de Santo Antão por ordem do conde de Oeiras em 4 de fevereiro de 1764. Leonor Ferrão identifica Caetano Thomaz como mestre pedreiro e esclarece a sua situação relativamente ao Palácio das Necessidades, atribuindo-lhe com segurança apenas o frontispício da igreja de São José. No caso do Hospital de Santo Antão refere o levantamento que o conde de Oeiras lhe encarregou e supõe que ele possa ter feito o desenho das alterações e não o projeto. Refere também outros desenhos do Hospital (D. 31 R e D.129 A), estes últimos identificados como “cópias do Sousa”, que ela diz poderem ser do seu filho, Manuel Caetano de Sousa, ou de um dos seus netos. Há uma indicação no catálogo de Irisalva Moita (cf. Irisalva Moita (dir.), *Lisboa e o Marquês de Pombal: Exposição Comemorativa do Bicentenário da Morte do Marquês de Pombal (1782-1982)* (Cat. da exposição), Lisboa, 1982, n.º 267) de que existiria na BNP uma planta assinada por Monteiro de Carvalho que ali se reproduz mas que não se encontrou o original na BNP. Não sabemos de que altura são os desenhos de Caetano Thomaz ou de Manuel Caetano de Sousa, nem o de José Monteiro de Carvalho. Resta saber se José Monteiro foi diretor das obras segundo o projeto de algum dos outros citados, ou autor de novo projeto.

²² O edifício da Inquisição levanta o mesmo tipo de problemas no que diz respeito ao papel desempenhado por Monteiro de Carvalho. O projeto do palácio tem autoria atribuída por Horta Correia a Reinaldo Manuel dos Santos, sob o plano geral de Mardel para o Rossio (cf. José Eduardo Horta, Correia, *Vila Real de Santo António: Urbanismo e Poder na Política Pombalina*, Porto, 1997). Segundo Horta Correia, o projeto para a fachada simétrica ao palácio, onde está o arco da bandeira, também seria de Reinaldo Manuel dos Santos, entretanto diretor da Casa do Risco. É possível admitir, sobretudo neste caso, que Monteiro de Carvalho tenha sido o diretor da obra da Inquisição, seguindo efetivamente o projeto coordenado pela Casa do Risco.

²³ IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49.

²⁴ *Idem*.

Além da direção destas duas obras de grande dimensão, vemo-lo ocupado na gestão contínua de vários outros processos que se ligam diretamente com a metodologia da reconstrução. Mas, talvez a base mais significativa deste trabalho de conhecimento concreto da cidade tenha sido a elaboração das plantas das freguesias²⁵ (Fig. 4). Na carta do conde de Oeiras dirigida ao cardeal patriarca em 20 de dezembro de 1769 diz-se que Monteiro de Carvalho “*se acha prevenido com as ordens necessárias para satisfazer qualquer incidente duvidoso que se possa encontrar no dito plano*”²⁶. Em 1770 é encarregado de elaborar uma lista com algumas propriedades régias em Lisboa que estavam sem uso e que poderiam ser vendidas²⁷. Feita a listagem, é igualmente encarregado de gerir as arrematações que deveriam ser feitas na sua presença e do inspetor dos respetivos bairros.²⁸

Em 1771 ocupa-se das avaliações dos terrenos que ficavam compreendidos nas imediações do Passeio Público²⁹, assim como também, nesta mesma ocasião, terá sido responsável pela plantação das árvores então doadas por Jácome Ratton formando o próprio Passeio Público. No ano seguinte, por um aviso do marquês de Pombal, vemo-lo dirigindo as obras da calceta da ribeira de São Paulo³⁰. Outros dois avisos do marquês de Pombal, deste mesmo ano, indicam a sua presença na avaliação de 17 porções de casas que deveriam ser demolidas³¹ e numa espécie de obra de urgência para desentulhar covas no Campo de Santana e montar provavelmente um patíbulo onde se deveria realizar um suplício³².

Em setembro de 1774, são os administradores da Real Fábrica das Sedas que pedem que Monteiro de Carvalho fosse examinar a sua obra que se achava já principiada, com as paredes feitas até à cimalha das portas, para ver se estas se adequavam ao plano e regulamento para poderem continuar “*ou alias determinar segundo o mesmo plano o que se deve executar*”³³. Esta indicação é preciosa pois reafirma o sentido de controlo da estética urbana exercido pela equipa, ainda quando, naturalmente, não executavam todas as obras.

Em janeiro de 1776 está Monteiro de Carvalho, juntamente com Reinaldo Manuel dos Santos, avaliando uma série de propriedades na Rua da Palma, para serem demolidas, para que se alargasse a rua³⁴. O decreto para o alargamento da rua é promulgado em maio, determinando que se comprassem as propriedades necessárias de acordo com a avaliação feita pelos dois engenheiros³⁵.

²⁵ IANTT, Casa Forte, Livro Manuscrito n.º 153. Enumeração dos arruamentos constitutivos e a descrição dos limites das freguesias (40) estabelecidas pela remodelação paroquial de 1770 em virtude da carta régia de 18 de dezembro de 1769. José Monteiro de Carvalho.

²⁶ IANTT, Miscelânea Manuscrita n.º 1140, fls. 115 a 146. Mf. 2144 fl. 120.

²⁷ IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49.

²⁸ Note-se que o decreto era claro ao impor aos novos proprietários a submissão ao plano e ao seu método “*obrigando-se no acto da arrematação a edificar pelos seus respectivos prospectos, no preciso termo de hum anno*”. IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49.

²⁹ IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49. É interessante ver que o decreto instruindo a avaliação indica que se deveria levar em consideração a mais-valia que a nova praça implicava, que valorizava os terrenos a despeito da perda que eventualmente sofriam com a diminuição das suas dimensões.

³⁰ Cf. Francisco M. de Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos...*, vol. III, p. 388.

³¹ AHCM, 1 de fevereiro de 1772, *Avizo sobre se ordenar que os Mestres da Cidade com a assistencia do Sargento Mor e Infantaria com exercicio de Engenheiro José Monteiro de Carvalho...*, fl. 1, Livro 18.º de Avisos, Consultas e Decretos de D. José I (1772-1777).

³² IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49.

³³ *Idem*.

³⁴ AHCM, 30 de março de 1776, *Relação das Propriedades pelas Obras publicas do Senado da Camara...*, fl. 126. Livro 2.º do Registo de Decretos de D. José I (1765-1777) – Livro 2.º de Decretos onde se costumão registar os do Senhor Rey Dom Jose o primeiro.

³⁵ AHCM, 9 de maio de 1776, *Decreto sobre Sua Magestade mandar se alargue a Rua Nova da Palma...*, fl. 125, Livro 2.º do Registo de Decretos de D. José I (1765-1777) – Livro 2.º de Decretos onde se costumão registar os

Tal procedimento terá eventualmente redundado na produção do “*Prospeto das propriedades de casas que se hão de reedificar no lado occidental da Rua Nova da Palma*”³⁶. Em julho do mesmo ano, por uma petição da comendadeira do Mosteiro da Encarnação, e mais moradores da Calçada de Santa Ana, Monteiro de Carvalho é mandado tirar uma planta do sítio em que se pretendia abrir uma rua, para ver se era praticável e útil a dita abertura³⁷.

Além dessas referências documentais há que contar ainda com os próprios desenhos como indicadores do seu trabalho em Lisboa. Como se sabe, são poucos os desenhos parciais identificados. Mas a assinatura de Monteiro de Carvalho consta em pelo menos dois que se relacionam com a área da Calçada de São Francisco e por inerência se lhe pode atribuir outros que detalham o projeto dos fornos previstos para se instalarem ali³⁸ (Figs. 5, 6 e 7). Creio também que se pode reconhecer a sua letra no conjunto de desenhos relativos à área de São Paulo, onde se identificam os proprietários de vários terrenos³⁹ (Fig. 8), assim como em alguns apontamentos de nomes (de proprietários) que podem ter sido adicionados a alguns desenhos já existentes⁴⁰.

Com efeito, esta identificação dos proprietários e das obras em curso ou executadas era, no fundo, o cerne do seu trabalho enquanto inspetor e é neste sentido que compila as *Relações das Propriedades*, de que se conhece uma de 1777 e outra de 1778⁴¹.

Em julho de 1778 faz um requerimento pedindo o hábito de Cristo⁴² e a promoção para tenente-coronel. Entre 1779 e 1780 terá continuado a fiscalizar as obras de reconstrução. Entretanto ultimava também os mapas das províncias de Portugal, que oferece à rainha D. Maria I⁴³. Em 23 de março de 1780 morre, em Lisboa, o sargento-mor. Teria então 62 anos.

Depois da sua morte, a viúva entrega ao meirinho do Conselho da Fazenda uns papéis que estavam em poder de José Monteiro de Carvalho, que eram uma ordem do tribunal a respeito da obra da matriz de Benavente e da matriz da vila de Canha, mais um despacho com uma planta da igreja matriz da vila de Soure⁴⁴. Estas informações são especialmente interessantes pois confirmam que,

do Senhor Rey Dom Jose o primeiro e AHCML, 9 de maio de 1776, *Decreto sobre se alargar a Rua Nova da Palma*, fl. 220, Livro 18.º de Avisos, Consultas e Decretos de D. José I (1772-1777).

³⁶ *Prospeto das propriedades de casas que se hão de reedificar no lado occidental da Rua Nova da Palma*. AML, Cartulário Pombalino, doc. 62.

³⁷ IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49.

³⁸ Ver listagem da cartografia manuscrita de autoria José Monteiro de Carvalho nas referências bibliográficas.

³⁹ Anónimo, Planta do bairro de São Paulo com a indicação dos donos de várias propriedades. S.d. AHMOP D44C.

⁴⁰ *Prospeto das propriedades da Rua do Príncipe que decorre desde a Inquisição até o Passeyo Publico*. AML, Cartulário Pombalino, doc. 26; *Prospeto da rua que vahe pela parte oriental do Passeyo Publico*. AML, Cartulário Pombalino, doc. 27;

⁴¹ Há uma “*Relação das propriedades de cazas que nesta cidade de Lisboa se tem edificado, e reedificado, na forma ordenada pelo novo plano, desde o anno de 1755 até o presente de 1777*” (ANTT, Ministério do Reino. Diversos, Maço 1000 / Caixa 1124); e outro documento similar no Arquivo Municipal de Lisboa cujo título indica “*Relação das propriedades de Cazas, que nesta cidade de Lisboa, se tem edificado, e reedificado, pella nova Regulação determinada por S. Magestade, desde o anno de 1755 ate o prezente de 1776*”, no entanto aparece depois a notação “*Feita pelo Sargento Mor Engenheiro Joseph Monteiro de Carvalho 1778*” (AHCML 211-A). Veja-se Renata Araújo, “A Relação das Propriedades e processo de edificação e reedificação de Lisboa”, in *Lisboa Setecentista: a ordem nascida do caos* (DVD). Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa, 2012.

⁴² IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49. A tença da Ordem de Cristo foi concedida em 4 de maio de 1789, já depois da morte de Monteiro de Carvalho. A sua viúva, D. Rosa Joaquina, renunciou em favor das netas Ana Cristina Carvalho Peres e Maria Caetana Carvalho Peres. Mesmo depois da concessão da tença, a viúva e a filha continuaram um longo processo, reivindicando remunerações pelos serviços do sargento-mor, que não foram todas atendidas.

⁴³ Ver listagem da cartografia manuscrita de autoria José Monteiro de Carvalho nas referências bibliográficas.

⁴⁴ IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49.

certamente ainda no exercício do cargo de arquiteto do Conselho da Fazenda Real, continuava a dirigir, ou pelo menos a inspecionar, as obras que lhe estivessem ligadas tanto na corte como fora dela. O que é significativo, na medida em que implica um meio direto de difusão para o resto do país dos processos ensaiados em Lisboa.

Mas o que se revela, sobretudo, no seu vastíssimo *curriculum* é uma atuação profundamente marcada pela ação direta no terreno. Como se diz no seu decretamento de serviços, ele “foi encarregado para a demarcação, e medição, e assistencia nas arremataçoens dos terrenos, e das entregas dos que quizerão edificar, entregando-lhes a cada hum o seu prospeto”, assim como “[f]oi encarregado para delinear as ruas da capital, e abertura dellas, fazendo construir mais de duas mil propriedades, tudo por Ordem Regia”⁴⁵.

Note-se o peso das ações de levantamento e medição que requisitavam a geometria prática e os talentos cartográficos do sargento-mor, assim como as suas capacidades de gestão de obra, que se revelam nas duas grandes obras de que foi indubitavelmente o diretor – o Hospital de São José e o Palácio da Inquisição. Em ambos os casos, os respetivos projetos já se encontravam em elaboração ou discussão na Casa do Risco e daí a existência de desenhos, ou instruções de outros arquitetos para os mesmos edifícios: de Caetano Thomaz e Manuel Caetano de Sousa para o hospital e de Mardel e Reinaldo Manuel para a Inquisição (que é pensada no enquadramento tipológico da praça do Rossio). Nos dois casos Monteiro de Carvalho intervém sobretudo no âmbito da obra e, em especial no caso do hospital, é responsável pela definição final do projeto e pela configuração interna do edifício.

Embora não se coloque o caso de procurar identificações autorais para os edifícios da Baixa, não deixa de ser revelador vislumbrar na ação prática e quotidiana do sargento-mor, e na de todas as outras personagens envolvidas, o efetivo processo de reedificação da cidade. Assistir a cidade levantando-se do chão. Mas a esse nível de pormenor é forçoso admitir que ainda sabemos pouco. Sabemos pouco sobre as personagens menores, sobre a cronologia das construções, sabemos pouco sobre os próprios desenhos. O que só é positivo porque significa que devemos continuar a estudar. E neste sentido, cumprir o legado de José-Augusto França, que nos revelou o processo.

⁴⁵ IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49.

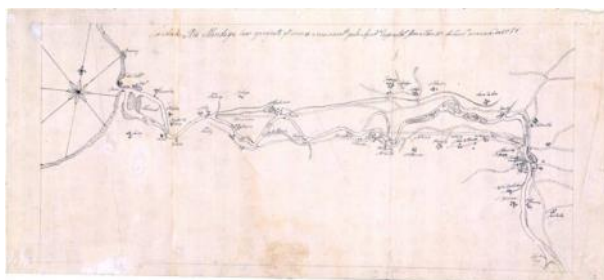


Fig. 1 – [José Monteiro de Carvalho], *Carta do rio Mondego com o projecto para o novo encam.to*, 1751. IGEO, CA322/IGP

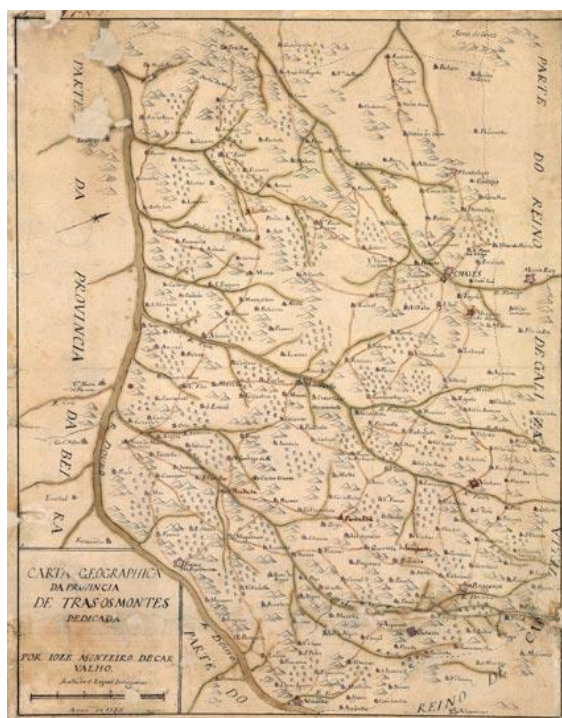


Fig. 2 – [José Monteiro de Carvalho], *Carta Geográfica da Província de Trás-os-Montes*, 1755. IGEO, CA75/IGP



Fig. 3 – “*Mappa dos confins do Brasil com as terras da Coroa de Espanha na América Meridional pelo Ajudante Engenheiro José Monteiro de Carvalho. [...] Anno de 1752*”. BNP, Iconografia, D 114 R.



Fig. 4 – IANTT, Casa Forte, Livro Manuscrito n.º 153.

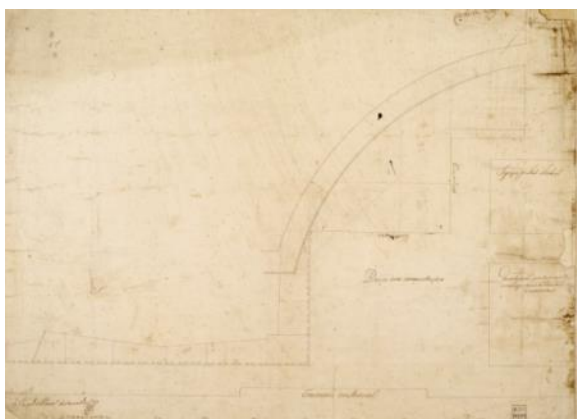


Fig. 5 – [José Monteiro de Carvalho], *Esboço da planta do citio do Arsenal the o Convento de S. Francisco da Cidade; e mostra o lugar onde se devem construir os fornos para uzo dos moradores da cidade bacha ficando inteiramente separados dos mais idifícios.* AHMOP, D. 23-1B

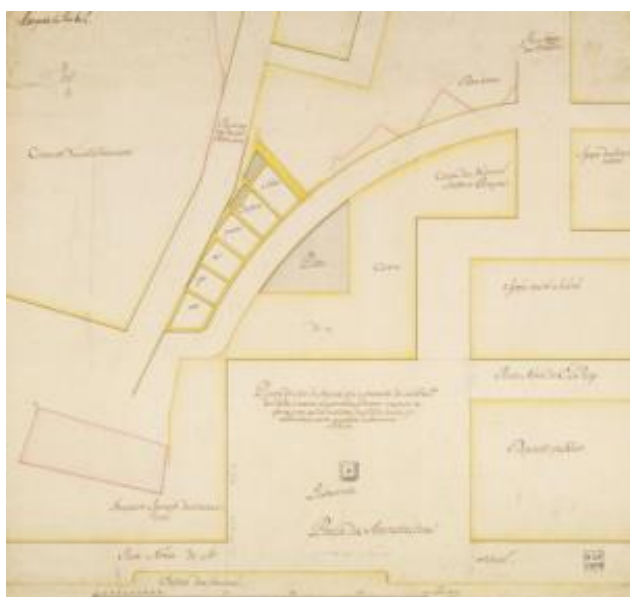


Fig. 6 – [José Monteiro de Carvalho], *Planta do citio do Arsenal the o Convento de S. Francisco da Cidade; e mostra o lugar onde se devem construir os fornos para uzo dos moradores da cidade bacha ficando inteiramente separados dos mais idifícios.* AHMOP, D. 23-2B



Fig. 7 – [José Monteiro de Carvalho], *Plano superior para a morada dos forneiros. Plano térreo do edificio para os fornos.* AHMOP, D. 23-3B



Fig. 8 – Anónimo, *Planta do bairro de São Paulo com a indicação dos donos de várias propriedades.* S.d. AHMOP D44C.

BIBLIOGRAFIA

Fontes manuscritas

AHCML 211-A, *Relação das propriedades de Cazas, que nesta cidade de Lisboa, se tem edificado, e reedificado, pella nova Regulação determinada por S. Magestade, desde o anno de 1755 ate o prezente de 1776. Feita pelo Sargento Mor Engenheiro Joseph Monteiro de Carvalho 1778.*

AHCML, 1 de fevereiro de 1772, *Avizo sobre se ordenar que os Mestres da Cidade com a assistencia do Sargento Mor e Infantaria com exercicio de Engenheiro José Monteiro de Carvalho procedão na avaliação das porções que se devião cortar das propriedades constantes da relação junta ao mesmo officio*, fl. 1, Livro 18.º de Avisos, Consultas e Decretos de D. José I (1772-1777).

AHCML, 30 de março de 1776, *Relação das Propriedades pelas Obras publicas do Senado da Camara da Rua Nova da Palma que o Decretto faz menção*, fl. 126, Livro 2.º do Registo de Decretos de D. José I (1765-1777) – Livro 2.º de Decretos onde se costumão registar os do Senhor Rey Dom Jose o primeiro.

AHCML, 9 de maio de 1776, *Decreto sobre Sua Magestade mandar se alargue a Rua Nova da Palma para que o Senado da Camara haja de comprar as Propriedades incertas na Planta Junta ao mesmo Decreto pagandose logo a sua Avaliação*, fl. 125, Livro 2.º do Registo de Decretos de D. José I (1765-1777) – Livro 2.º de Decretos onde se costumão registar os do Senhor Rey Dom Jose o primeiro, e AHCML, 9 de maio de 1776, *Decreto sobre se alargar a Rua Nova da Palma*, fl. 220. Livro 18.º de Avisos, Consultas e Decretos de D. José I (1772-1777).

IANTT, Casa Forte, Livro Manuscrito n.º 153. Enumeração dos arruamentos constitutivos e a descrição dos limites das freguesias (40) estabelecidas pela remodelação paroquial de 1770 em virtude da carta régia de 18 de dezembro de 1769. José Monteiro de Carvalho.

IANTT, Ministério do Reino. Diversos, Maço 1000 / Caixa 1124. *Relação das propriedades de cazas que nesta cidade de Lisboa se tem edificado, e reedificado, na forma ordenada pelo novo plano, desde o anno de 1755 até o presente de 1777.*

IANTT, Ministério do Reino. Decretamento de Serviços, José Monteiro de Carvalho, Maço 114 doc. 49.

Cartografia manuscrita

[José Monteiro de Carvalho], *Monforte do Rio Livre* (1753). GEAEM 3091/2A-25-35.

[José Monteiro de Carvalho], *Monforte do Rio Livre* (1753). GEAEM 3089/2A-25-35.

[José Monteiro de Carvalho], *Plano superior para a morada dos forneiros. Plano térreo do edificio para os fornos* AHMOP, D. 23-3B; [José Monteiro de Carvalho], *Prospeto do edificio para os fornos* AHMOP, D. 23-4B.

[José Monteiro de Carvalho], *Planta do citio do Arsenal the o Convento de S. Francisco da Cidade; e mostra o lugar onde se devem construir os fornos para uzo dos moradores da cidade bacha ficando inteiramente separados dos mais idifícios*. AHMOP, D. 23-2B.

[José Monteiro de Carvalho], *Prospeto da rua que vahe pela parte oriental do Passeyo Publico*. AML, Cartulário Pombalino, doc. 27.

[José Monteiro de Carvalho], *Prospeto das propriedades da Rua do Príncipe que decorre desde a Inquisição até o Passeyo Publico*. AML, Cartulário Pombalino, doc. 26.

[José Monteiro de Carvalho], *Prospeto das propriedades de casas que se hão de reedificar no lado occidental da Rua Nova da Palma*. AML, Cartulário Pombalino, doc. 62.

[José Monteiro de Carvalho], *Prospeto dos Padres da Boa-Hora para frente da Calçada de S. Francisco*. AML, Cartulário Pombalino, doc. 66.

ANÓNIMO, *Planta do bairro de São Paulo com a indicação dos donos de várias propriedades*. S.d. AHMOP D44C.

CARVALHO, José Monteiro de. *Carta do rio Mondego com o projecto para o novo encam.to*, 1751. IGEO, CA322/IGP.

—, *Carta Geográfica da Província de Trás-os-Montes*, 1755. IGEO, CA75/IGP.

—, *Planta da praça de Bragança cituada na prov.^a de Trás-os-Montes dessenhada pelo Ajud. E Ingenheiro Joze Monteiro de Carv.^o*, 1754. GEAEM 926/1-4A-8.

—, *Planta da praça de Chaves capital da prov.^a de Trás-os-Montes dessenhada pelo Ajud. E Ingenheiro Joze Monteiro de Carv.^o*, 1753. GEAEM 1295/1-8-312.

—, *Planta da praça de Freixo de Espada a Cinta na prov.^a de Trás-os-Montes dessenhada pelo Ajud. E Ingenheiro Joze Monteiro de Carv.^o*, (1754). GEAEM 1942/2-19A-27.

—, *Planta da praça de Miranda do Douro na prov.^a de Trás-os-Montes dessenhada pelo Ajud. E Ingenheiro Joze Monteiro de Carv.^o*, (175). GEAEM 3111/2A-25-35.

—, *Planta da praça de Monforte do Rio Livre na prov.^a de Trás-os-Montes dessenhada pelo Ajud. E Ingenheiro Joze Monteiro de Carv.^o*, 1753. GEAEM 3090/2-21-30.

—, *Planta da praça de Outeiro na prov.^a de Trás-os-Montes pelo Ajud. E Ingenheiro Joze Monteiro de Carv.^o*, anno de 1753. GEAEM 3237/2A-26A-38.

—, *Planta da praça de Vinhaes na prov.^a de Trás-os-Montes pelo Ajud. E Ingenheiro Joze Monteiro de Carv.^o*, 1753. GEAEM 2984/2A-26A-37.

—, *Planta de Vinhaes*, 1753. GEAEM 2985/2A-26A-37.

—, *Planta do Castello de Montalegre na prov.^a de Trás-os-Montes dessenhada pelo Ajud. E Ingenheiro Joze Monteiro de Carv.^o*, (1753). GEAEM 3068/2-21-30.

- *Planta do castelo de Vimioso na prov.^a de Trás-os-Montes pelo Ajud. E Engenheiro Joze Monteiro de Carv.^o, 1753. GEAEM 2978/2A-26A-38.*
- *Carta Geographica da Província da Beira oferecida A S. Magestade Fidelíssima e Augustissima Senhora D. Maria I. Raynha de Portugal. Pelo Sargento Mor Engenheiro Jozé Monteiro de Carvalho. BNP, Iconografia, D. 159R.*
- *Carta Geographica da Província da Entre Douro Minho e Trás os Montes. Dedicado A Magestade Fidelíssima e sempre Augusta de El Rey de Portugal e dos Algarves Dom [...] Nosso Senhor por Jozé Monteiro de Carvalho, Sargento Morde Infantaria com exercício de Engenheiro. BNP, Iconografia, D. 158R.*
- *Carta Geographica da Província da Estremadura que S. Magestade Fidelíssima e Augustissima Senhora D. Maria I. Raynha de Portugal oferece o Sargento Mor Engenheiro Jozé Monteiro de Carvalho. BNP, Iconografia, D. 156R.*
- *Carta Geographica da Província do Alentejo que A S. Magestade Fidelíssima e Augustissima Senhora D. Maria I e Raynha de Portugal oferece o Sargento Mor Engenheiro Jozé Monteiro de Carvalho. BNP, Iconografia, D. 157R.*
- *Carta topografica do paul e mais terras adjacentes, que junto a vila de Óbidos pagão a Rainha Nossa Senhora o terço da novid.e da sua produção [ca. 1755]. IGEO. CA 119/IGP.*
- *Esboço da planta do citio do Arsenal the o Convento de S. Francisco da Cidade; e mostra o lugar onde se devem construir os fornos para uzo dos moradores da cidade bacha ficando inteiramente separados dos mais idifícios. AHMOP, D. 23-1B*
- *Mappa dos confins do Brasil com as terras da Coroa de Espanha na América Meridional pelo Ajudante Engenheiro José Monteiro de Carvalho. O que está de amarelo he o que occupao os Portugueses. O que esta de cor de rosa he o que tem occupado os Espanhoes. E o que fica em branco athe agora não se acha occupado. Anno de 1752. BNP, Iconografia, D 114 R.*
- *Planta da Praça de Campo Maior por José Monteiro de Carvalho, Capp.am Engenheiro da mesma em Julho de 1752 [sic]. GEAEM 3773-2-17A-25.*
- *Planta da Praça de Marvão e seos contornos. Joseph Monteiro de Carvalho, Cap.m Engenheiro a fez em 1762. GEAEM 3144-2-21-30.*
- *Planta da Praça de Mertolla e seos contornos [ca. 1755]. IGEO. CA 424/IGP.*

Fontes impressas

CARVALHO, José Monteiro de. *Diccionario Portuguez das plantas, arbustos, matas, arvores, animaes quadrúpedes, e reptis, aves, peixes, mariscos, insectos, gomas, metaes, pedras, terras, mineraes, &, que a Divina Omnipotência creou no globo terráqueo para utilidade dos viventes. Escrito por José Monteiro de Carvalho, Lisboa, na Officina de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Officio. Anno MDCCLXV. BNP – SA 33169P.*

Lisboa, Amador Patrício de. *Memórias das principais providencias que se derão no terremoto que padeceo a Corte de Lisboa no anno de 1755...* Lisboa, 1758.

Portugal Aflito e Conturbado pelo Terramoto do anno de 1755. Lisboa: CML, s.d.

Estudos

ALMEIDA, André Ferrand de. “Entre a Guerra e a Diplomacia: os conflitos luso-espanhóis e a cartografia da América do Sul”, in *Nova Lusitânia: Imagens Cartográficas do Brasil nas Coleções da Biblioteca Nacional (1700-1822)*. Catálogo. Lisboa: CNCDP, 2001.

ARAÚJO, Renata. “A Relação das Propriedades e processo de edificação e reedificação de Lisboa”, in *Lisboa Setecentista: a ordem nascida do caos* (DVD). Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa, 2012.

CORREIA, José Eduardo Horta. *Vila Real de Santo António: Urbanismo e Poder na Política Pombalina*. Porto: FAUP, 1997.

FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. 3.ª edição. Lisboa: Bertrand Editora, 1987.

FERREIRA, Mário Olímpio Clemente. *O Tratado de Madrid e o Brasil Meridional*. Lisboa: CNCDP, 2001.

MOITA, Irisalva (dir.). *Lisboa e o Marquês de Pombal: Exposição Comemorativa do Bicentenário da Morte do Marquês de Pombal (1782-1982)*. Cat. da Exposição, Lisboa, 1982.

SEQUEIRA, Gustavo Matos. *Depois do Terremoto*. Vol. 1. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1916.

TEIXEIRA, Ivan Prado. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

VITERBO, Francisco M. de Sousa. *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, 2.ª ed., 3 vols. Lisboa: INCM, 1988-89.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 5 – CROSSING BORDERS – HISTÓRIA, MATÉRIAS E TÉCNICAS ARTÍSTICAS*Crear en cera, una obsesión constante por un material metafórico***Alicia Sánchez Ortiz**

Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Espanha

El exceso de naturalismo al que se presta la cera junto a su fragilidad frente a la acción de los agentes de deterioro, han sido dos de los factores más importantes que han contribuido a la marginación de este material dentro del campo del arte. En el pasado, la acción de moldear un rostro estuvo considerada un mero acto mecánico, vinculada a lo manual y a lo artesanal; es precisamente el elevado grado de exactitud y verosimilitud conseguida con la cera, la causa por la que los objetos elaborados con ella quedaron excluidos de la categoría de arte¹.

La óptima plasticidad de este material² y su capacidad de imitar de manera excepcional la transparencia y luminosidad de la piel, contribuyeron a la elección del mismo para personificar las partes visibles del cuerpo, pues se conseguía plasmar la sensación de vida en la figura representada y se lograba provocar ante el espectador un efecto de empatía. Creadas con un fin esencialmente pedagógico para responder al conocimiento científico, las colecciones de ceras anatómicas alcanzaron su difusión durante el siglo XVIII y con el tiempo fueron objeto de diferentes valoraciones dependiendo de las fluctuaciones del gusto propio de cada época. La fascinación del arte contemporáneo hacia la temática de la mortalidad del ser y más aún el cuestionamiento sobre la autenticidad del cuerpo humano, han ayudado, de manera intensa, a situar a la cera en un puesto relevante por su capacidad para consentir la creación de esculturas con similitud ilusionista generadoras de un sentido de desasosiego en el espectador³. Frente al interés que hubo en el pasado por mostrar el funcionamiento del cuerpo humano y su anatomía, el arte contemporáneo centra su atención en mostrarlo como un contenedor donde se concentran las paradojas de la sociedad actual. Y en este sentido, las increíbles características metafóricas de la cera han contribuido a su constante reactualización.

Material dúctil, material plástico por excelencia que activa el sentido del tacto entre los dedos del escultor. Maleable a voluntad⁴, para que una forma pueda plasmarse sobre su materia⁵ es esencial que ésta se muestre ni demasiado sólida ni excesivamente líquida, ni muy dura, ni muy suave. La metáfora de una superficie cubierta de cera, una especie de *tabula rasa* sobre la cual se podía

¹ David Freedberg, *El poder de las imágenes* (Madrid: Cátedra, 1992), 253. En 1911, Julius von Schlosser señaló el carácter mágico de las imágenes en cera como una forma de supervivencia del pasado dentro de la historia de la antropología. Véase Julius von Schlosser, "Geschichte der Porträtbildnerei in wachs", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 29 (1911): 171-258. Remitimos también a Andrea Daninos (ed.), *Julius von Schlosser. Storia del Ritratto in cera. Un saggio*, (Milano: Officina Libraria, 2011).

² Una interesante reflexión sobre la plasticidad de la cera se encuentra en Georges Didi-Huberman, "The order of material: Plasticities, malaises, survivals". In Brandon Taylor (ed.), *Sculpture and Psychoanalysis*, (Burlington: Ashgate Publishing, 2006), 195-212.

³ Jessica Ullrich, "Wax Sculptures Past and Present". In *WAX-Sensation in Contemporary Sculpture*, catalogue exhibition, Kunstforeningen GL STRAND 5th of February-15th of May 2011 - Kunsten Museum of Modern Art Aalborg 29th of May-11th of September 2011, (Copenhagen: Oplag, 2011), 18.

⁴ Didi-Huberman, "The order of material", 196.

⁵ Thelma R. Newman, *Wax as Art Form*, (London: Published by Thomas Yoseloff, South Brunswick, 1966).

escribir o estampar, se convirtió después de Platón y de Aristóteles en un topos en la literatura sobre la memoria⁶. No sólo los filósofos sino también los modeladores de cera han evocado las categorías cualitativas de la misma. En razón de su maleabilidad, la cera ha sido considerada el material más idóneo para representar la similitud de las formas precisas en las imágenes⁷. El poder sorprendente de las figuras de cera se debía a que éstas eran supuestas réplicas que contenían el ser original. Máscaras mortuorias en cera en las que aún quedaba la huella de la vida, pues con ellas se succionaba la apariencia “*pos mortis*”, y a través suyo se capturaba lo que los griegos llamaban “*la última mirada*”, justo la que se produce en el instante precedente al cierre definitivo de los ojos⁸. A esa apropiación de la imagen por contacto se le confirió un valor mágico, pues la cera contribuía a la transmisión energética, actuaba como una substancia intermedia entre la vida y la muerte, apropiándose de la faz del difunto. La imagen lograda (*imago, similitudo, simulacrum*) constituye una construcción plástica, una metáfora de lo ausente⁹.

Parece que el mejor medio plástico para representar los efectos de la superficie de la piel, su suavidad y transparencia, es la cera. Los creadores, tanto en el pasado como en el presente, se han sentido fascinados por las propiedades únicas que brinda este material. Nuestros cuerpos están contruidos con cera, como hacen las abejas celda a celda en el panal. Artistas como Bärbel Rothhaar o Aganetha Dyck han establecido una curiosa colaboración, más o menos azarosa, con estos insectos cuya acción, en un constante proceso de construcción y destrucción, da como resultado final un tipo de arte conceptual a modo de objetos-panales cargados de un rico simbolismo. De manera consciente, ambas incorporan el azar al proceso de creación. Los objetos son cubiertos por una envoltura orgánica que les otorga una especie de piel y les confiere una vida propia. Pero, además, la apropiación de estas obras por parte del espectador no es sólo visual, pues la cera y la miel son sustancias orgánicas cuyo olor, intenso y seductor, condiciona la percepción y estimula el resto de los sentidos. En la serie *Wildwhuchs* (1999)¹⁰, Rothhaar insertó, dentro de las colmenas, objetos elaborados con distintos materiales con la intención de observar cómo las abejas reaccionaban de manera bien diversa ante ellos¹¹. Una ambiciosa instalación, *Extended Wedding Party* (1995), fue presentada por Dyck en las salas de la Winnipeg Art Gallery de Canadá. Compuesta por una serie de objetos parcialmente cubiertos por cera, algunos fragmentos de panales aparecían insertos en una especie de armarios-jaula, contruidos con las rejillas metálicas de separación que se encuentran en el interior de las colmenas modernas. Un vestido de novia, realizado con trozos de cristal, destacaba entre el resto de elementos. El conjunto formaba un laberinto orgánico dotado de un halo de misterio con el que la artista creó una especie de colmena de observación que resultaba extrañamente acogedora. La naturaleza fría del soporte vítreo se había tornado cálida y de apariencia orgánica con las capas de cera superpuestas, dando como resultado una especie de posesión del objeto a través de una operación olfativa, visual, táctil y gustativa¹².

Como ha indicado Didi-Huberman, plasticidad significa también inestabilidad. No hay nada más inestable, nada más cambiante que el estado físico de una pieza de cera. Aunque ésta se

⁶ Platon, *Theaetetus*, 192a-195a; Aristóteles, *De la memoria de la reminiscencia*, 450 a-b.

⁷ Jean-Rene Gaborit and Jack Ligot, *Sculptures en cire de l'Ancienne Egypte à l'Art Abstrait*, (Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux, 1987).

⁸ Georges Bataille, *Teoría de la religión*, (Madrid: Taurus, 1998), en concreto el capítulo “*El animal comido, el cadáver y la cosa*”, 43-44.

⁹ Rosa Martínez Artero, *El retrato. Del sujeto al retrato*, (Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2004), 35.

¹⁰ Bärbel Rothhaar, “*Wildwuchs*”, catalogue exhibition Galerie Nord Berlín, (Brandenburg: GEDOK, 2000). Acceso 15 de Agosto, 2012. http://www.baerbel-rothhaar.de/de/bienen_08.html.

¹¹ Esta artista berlinesa considera que los procesos creativos entre la ciencia y el arte pueden enriquecerse mutuamente, por lo que en sus poéticos objetos-panales cede parte del control artístico a la acción de las abejas. Véase Bärbel Rothhaar, *Bee Projects*. Acceso 08 de septiembre, 2012. www.baerbel-rothhaar.de.

¹² Juan Antonio Ramírez, *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, (Madrid: Siruela, 2003), 111.

metamorphosee en sus múltiples estados líquida, pastosa o sólida-, siempre se mantiene como cera¹³. Es un material que palpita, capaz de alcanzar un elevado grado de imitación en relación al original, de pasar de una forma a otra hasta volverse similar a la carne, a la textura y al color de la piel humana. Como las Venus anatómicas con cuerpos idealizados que adquirieron gran fama en las ferias ambulantes y en los museos populares europeos alrededor de 1820 y 1830, en respuesta no sólo a la necesidad creciente de disponer de modelos tridimensionales para la enseñanza de la Medicina, sino también a la curiosidad morbosa de un público que buscaba el entretenimiento y el placer, la obra de Vanesa Beecroft, *Blond Figure Lying* (2008), muestra a una mujer tumbada sobre una camilla, con una larguísima melena rubia que cae suelta hasta los pies. Su postura de mártir, con las palmas hacia arriba, parece aludir a la resignación que asumen las mujeres al aceptar las exigencias estéticas impuestas por el canon de belleza actual que las conduce hacia la muerte física por causa de los desórdenes alimenticios extremos. En esta escultura, el estado de abandono de su cuerpo recuerda al cadáver en la morgue pero también rememora las antiguas muñecas médicas entregadas a la disección por manos masculinas, que escudriñaban en su interior para encontrar las evidencias de su capacidad reproductora. Beecroft fusiona el ideal clásico de belleza con la cosificación de la mujer en la sociedad de consumo y lo utiliza como excusa para establecer con el espectador un diálogo basado en el cuestionamiento de los límites entre lo real, lo imaginario y lo transcendental. La obra seleccionada de esta artista simboliza el concepto de belleza al que se llega a través de un proceso estético que arrastra inexorablemente a la muerte por causa de perseguir una belleza antinatural¹⁴. Todo en esta figura, incluso el título de la pieza, "Lying", sugiere un juego dual sobre su estado vital -dormida, sumisa o muerta-, y sobre su posible autenticidad¹⁵.

Inspirándose en uno de los modelos anatómicos en cera realizados por el taller ceroplástico de La Specola, de Florencia, Kiki Smith elaboró su *Virgin Mary* (1993). Cuando observamos las esculturas figurativas que albergan las salas de los museos, éstas nos muestran su enorme poder y crean a nuestro alrededor una especie de espacio psíquico; logran permanecer en nuestra memoria a modo de recuerdos como pasajes de la historia pasada. Smith nos sitúa ante una figura femenina descarnada, alejada de las Venus idealizadas que sirvieron de inspiración para los modelos anatómicos del siglo XVIII, mucho más próxima a los cuerpos masculinos de despellejados con los que se estudiaba anatomía en los talleres de los artistas del Renacimiento y en las escuelas de Medicina. Un cuerpo en el que sólo hay músculos, carne y sangre. Frente a las representaciones tradicionales de las vírgenes medievales que pueden verse en las iglesias, aquí el personaje representado es una virgen anclada a la realidad, no hay espacio para separar la sexualidad de la divinidad¹⁶. Al interrogarse en sentido plástico sobre este mito femenino, la artista construye su propio enfoque en relación al enigma de la procreación y del nacimiento¹⁷.

Las cualidades particulares de la cera llevaron a este material a ser asociado, a menudo, con el cuerpo muerto. La cera se vuelve carne fúnebre, imagen mortuoria. La muerte y el sufrimiento están muy presentes en las esculturas de la artista belga Berlinde De Bruyckere, que ella misma elabora a partir de moldes. El inquietante color de la piel, con la tez blanquecina, de extraordinario verismo en cuando a la apariencia de piel y carne, se asemeja al frío mármol, las venas se intuyen carentes de sangre; todo ello confiere a las piezas un realismo espantoso¹⁸. En sus cuerpos mutilados llama la

¹³ Didi-Huberman, "The orden of material", 200.

¹⁴ Elisabeth Bronfen, *Over her dead body: Death, femininity and the aesthetic*, (Manchester, UK: Manchester University Press, 1992).

¹⁵ Ullrich, "Wax Sculptures Past", 18.

¹⁶ Peter Schjeldahl, *Queen of Arts*. "A retrospective of Kiki Smith at the Whitney", *The New Yorker*, November 27, 2006. Acceso 10 Junio, 2012.

<http://www.newyorker.com/magazine/2006/11/27/queen-of-arts>.

¹⁷ Chuck Close, *Kiki Smith by Chuck Close*, BOMB 349 / Fall 994. Acceso 10 Julio, 2012, <http://bombmagazine.org/article/1805/kiki-smith>

¹⁸ Berline de Bruyckere, *DHC / ART*, 29 June – 11 November 2011. Acceso 11 Julio, 2012.

atención la ausencia de rostros, cabezas y órganos sexuales. Este recurso de mostrarlos como desechos carentes de vida, la permite ejercer un fuerte impacto visual sobre el espectador, que se ve obligado a enfrentarse con aquéllo que prefiere obviar. La carencia de belleza y de proporciones en las formas, adoptadas a través de sus figuras contorsionadas, contribuye a la materialización de la carne orgánica en alusión a la trágica existencia del ser humano dominada por la soledad y el dolor. Sus esculturas encarnan el sufrimiento, la vulnerabilidad y la fragilidad de la existencia¹⁹. No es casual la elección del material. En sustitución del mármol, caracterizado por su dureza y durabilidad, cargado de connotaciones de riqueza y explotación, De Bruyckere recurre a la cera, un material frágil que tiende a desintegrarse, a mutar y a transformarse, de modo que logra con su uso reanimar a las formas. El cuerpo es aquí devenir metafórico de la constante lucha entre la vida y la muerte²⁰.

Restituir al arte la crudeza de la carne. Una serie de obras realizadas por Paul Thek, conocidas como *Technological Reliquaries* (1964-1967), consisten en urnas de plexiglás que contienen brazos, piernas o manos en cera tomados de moldes de su propio cuerpo. Son piezas que recuerdan a las reliquias cristianas o a los exvotos populares²¹, si bien con un carácter muy distinto al de éstos²² pues la intencionalidad de la obra parece estar en mostrar una sepultura de las emociones. Estas partes del cuerpo, reactualizadas según la era tecnológica, permiten al artista provocar una reacción del espectador al que invita a reflexionar sobre los aspectos desagradables que oculta el mundo consumista. Para lograr sus fines utiliza piezas de carne en cera, resultado de moldes de sí mismo, que enfrenta a la imagen colectiva de cuerpo. Consigue así que el público pueda identificarse con él en un intento de vincular su trabajo con los mitos y las imágenes de un inconsciente colectivo²³. La cera utilizada en los rituales mortuorios encierra una antigua tradición ancestral basada en la creencia del espíritu fantasmagórico que acompaña a la reliquia tras la muerte del cuerpo. El desmembramiento de estas piezas es una provocación y una crítica social.

Siniestras partes corporales son realizadas por el norteamericano Robert Gober al trabajar el cuerpo fragmentado a partir de la técnica del molde, con lo que construye en yeso y cera determinadas partes como piernas, brazos y torsos, a los que incorpora otros elementos como vello natural e indumentaria²⁴. En algunas de las piezas, por ejemplo en *Untitled (Candle)* (1991), una vela surge de una base de cera recubierta de pelos, en clara alusión al miembro viril erecto. Presentadas a modo de pequeñas capillas o altares de exvotos, estas piezas se sitúan entre lo sagrado y lo profano, si bien se ha producido un cambio en el concepto de abstracción metafórica de vida/muerte por medio de la puesta en escena del objeto. Nuestro pensamiento mantiene el recuerdo de las reliquias y los exvotos anatómicos pero también nos enfrenta a los actos criminales. A modo de cadáveres

<http://dhc-art.org/de-bruyckere-currin/>

¹⁹ *Berlinde de Bruyckere*, exhibition 13 June -24 July 2010, (Zurich: Hauser & Wirth). Acceso 18 Junio, 2012.

<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/668/berlinde-de-bruyckere/view/>.

²⁰ *Berlinde de Bruyckere*, catalogue exhibition 3 October – 20 December 2008, (Paris: Espace Claude Berri). Acceso 22 Julio 2012.

<http://www.claudinecolin.com/en/archives-86-berlinde-de-bruyckere>.

Berlinde de Bruyckere, DHC / ART, catalogue exhibition 30 junio -13 noviembre 2011, John Currin. Acceso 21 Julio, 2012.

www.dhc-art.org.

²¹ Los exvotos son “una especie de fantasmas” que nos rodean, cuya plasticidad psíquica se expresa a través de la cera. Georges Didi-Huberman, *Ex voto. Image, organe, temps*, (Paris: Bayad, 2006), 97, 99.

²² Manuel J. Borja-Villel et al., *Paul Thek: Artista de artistas. Obras y procesiones de 1958-1988*, (Madrid: Documenta, Artes y Ciencias Visuales / Museo Reina Sofía, 2009).

²³ Holland Cotter et al., *Paul Thek: The wonderful world that almost was*, [*Paul Thek: El món marvellós que no va arribar a ser*], (Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art / Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1996), 82.

²⁴ Joan Simon, “Robert Gober y lo Extra Ordinario”. In Joan Simon and C. David, *Robert Gober*, catálogo exposición 14 enero – 8 marzo 1992. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1992), 18.

mutilados, sus fragmentos hiperreales de miembros desarticulados del cuerpo humano contienen un fuerte componente icónico. Son piezas que pretenden atraer la atención de un público impasible acostumbrado a las tragedias diarias que narran los medios de comunicación en un grito de protesta hacia los horrores del mundo contemporáneo²⁵. Estos objetos imposibles instauran un ámbito ambiguo entre la ficción y la realidad que termina por generar una cierta desazón e incomodidad en el espectador²⁶. A ello contribuyen tanto los materiales empleados como las formas incongruentes o monstruosas realizadas a escala real²⁷.

El poder metafórico de la cera posibilita establecer referencias a temas eternamente sometidos a cuestionamiento por el ser humano: la mortalidad, la fugacidad del tiempo o la congelación del instante. La noción tradicional de obra de arte como algo permanente ha sido y continúa siendo interrogada por la práctica contemporánea. Un importante número de propuestas artísticas actuales tienen la particularidad de incluir un proceso de desintegración del material como algo esencial para la propia obra, pudiendo incluso culminar con la descomposición total de la misma. La destrucción como construcción del significado en ellas contrasta con la tradicional manera en que se han presentado ante nosotros las figuras de cera del pasado, como objetos caracterizados por su condición de cosa única, perdurable en el tiempo. Si antaño aquéllas eran mostradas al espectador en un contexto determinado por su condición de objeto único, hoy en día el carácter cambiante y el factor temporal son aspectos de enorme interés en algunas manifestaciones artísticas. La presencia de un tiempo constructor de significados encarnados en un material cambiante e inconsistente como la cera, es un elemento que genera incertidumbre al espectador. Cuerpos que consumen y se consumen, que han perdido su figura e incluso su propia carne. El destino de la pieza es inexorablemente ser derretida. Todo fluctúa, cualquier imagen que se forme es cambiante, se metamorfosea sobre sí misma. En *Remedios* (2006), Laura Anderson nos muestra una figura de cuerpo entero en cuya parte superior hay la llama de una vela. La escultura sufre un proceso lento de desaparición progresiva en clara alusión al tiempo que consume la vida y a la luz generadora pero a la vez destructora. Queda constancia así de la incapacidad de las imágenes cristianas para cumplir con su misión sanadora de guías. Es interesante señalar el valor metafórico de la llama que arde porque, aquí, la vela no ejerce como objeto lumínico sino que, ante todo, es un signo del tiempo y del ser. Un planteamiento similar se encuentra en Urs Fischer, cuyo conjunto escultórico mostrado en la Bienal de Venecia (2011) situaba a una réplica en cera de un espectador y a una silla vacía frente a la copia del *Rapto de las Sabinas*, de Giambologna. Quizá con la intención de unificar las diferentes temporalidades del hombre y del arte en un común y efímero destino inexorable: la disolución del cuerpo.

Sólo quedan pequeñas huellas de cera, testigos de la desaparición de la vela consumida por el fuego, esa misma vela en la que la mariposa de Didi-Huberman cae fulminada²⁸. Lo que ya no está permanece, persiste tanto en el tiempo como en nuestra imaginación, que se encarga de recordarlo una y otra vez. Enigmáticas e inquietantes, las figuras en cera son una expresión artística que ha logrado atravesar los siglos.

²⁵ Gober dirige sus propuestas a una sociedad que está enferma de indiferencia, prejuicio o miedo. Remitimos a la entrevista que Craig Gholson realizó al artista en 1989, publicada en *BOMB Magazine- Artists in Conversation*, 29. Acceso 22 Julio, 2012.

<http://bombsite.com/issues/29/articles/1252/>.

²⁶ Hal Foster, "An Art of Missing Parts", *October*, 29, (2000), 128-156. Acceso 28 Julio, 2012, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/779236/>.

²⁷ José Miguel Cortés, *El cuerpo mutilado. (La angustia de muerte en el arte)*, (Valencia: Direcció General De Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1996), 201.

²⁸ Georges Didi-Huberman, *La imagen mariposa*, (Barcelona: Múdit & Co, 2007).

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 5 – CROSSING BORDERS – HISTÓRIA, MATÉRIAS E TÉCNICAS ARTÍSTICAS

*Ângelo de Sousa: documentar obra e criar documentos***Paula Parente Pinto**

University of Rochester, Nova Iorque

Ângelo de Sousa (1938-2011) documentou o processo e o percurso da sua obra. Simultaneamente, criou objectos de arte a partir de processos paralelos aos seus métodos documentais de trabalho.¹ Os diferentes suportes que usou cruzam-se, dando forma a práticas de trabalho híbridas. Reflectindo sobre o seu modo de operar, a escolha dos diferentes materiais, técnicas e processos criativos, este texto estabelece uma ponte entre a documentação do trabalho (feita pelo autor) e o documento como criação na obra de Ângelo de Sousa.

Dois exemplos servem para resumir esta ponte: o filme *Desenhos 62-72* (c. 1973) e o diaporama *Slides de Cavalete* (1978/79):

1. *Desenhos 62-72* é a veloz documentação da produção gráfica criada pelo autor entre as respectivas datas, ou seja, a amostragem de uma década de desenhos. O filme regista, um a um e por ordem cronológica, cerca de 1500 desenhos, alguns dos quais mostrados em diferentes posições. Um dos mais longos trabalhos de Ângelo de Sousa em Super 8 (c. 21'32'') é, nas suas palavras, “um truque de arquivamento [que lhe permitia] consultar melhor as existências”².
2. O diaporama – concebido sob o título *Slides de Cavalete: Fotografias (slides) de algumas pinturas imaginadas e inexistentes (excepto nos próprios slides projectados)* – funciona como uma projecção de 100 diapositivos a cores (Kodak Safety Film 5037 – 160 Tungsten). Apesar da conformidade que revelam com o trabalho pictórico, desenvolvido paralelamente, estes *slides* são criados como documentos de obras que nunca viriam a existir. Aparentemente reprodutivos, eles são afinal únicos, e por isso originais.

Estes são dois exemplos de como a documentação e a experimentação desempenham uma função na obra de Ângelo de Sousa e se manifestam como fundamento para a sua criação.

¹ As maquetas de esculturas, produzidas a partir de 1967, podem ser consideradas como um dos documentos de trabalho de Ângelo de Sousa, que hoje são reconhecidos como objectos de arte. Ângelo de Sousa reproduziu-as fotograficamente com o intuito de manipular a sua condição de apontamento, mas a sua pequena escala de trabalho tem interessado pela diversidade de soluções. Um conjunto destas maquetas foi exposto na exposição *Porto 60/70: os artistas e a cidade* (Serralves, 2001) e pertence hoje à colecção do Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto). Algumas maquetas foram igualmente exibidas na exposição dedicada à obra escultórica de Ângelo de Sousa, organizada no Centro de Arte Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian em 2006. Nesse ano, quando Ângelo de Sousa teve a oportunidade de as ampliar, não se limitou à cópia das maquetas: a escala e o tempo sugeriram-lhe novas soluções. Acerca da relação das esculturas com os documentos de trabalho, ver: Paula Pinto, “Ângelo de Sousa: documentos de trabalho”, in *Ângelo de Sousa (1938-2011): Ainda as esculturas*, Guarda: Teatro Municipal da Guarda, 2012, pp. 15-20.

² Ângelo de Sousa, Entrevista conduzida por João Pinharanda, “Quero conhecer diferente”, *Público*, 8 Outubro 1993, pp. 4-6.

O que procuro evidenciar é a forma como os seus documentos nos falam da obra e a obra dos documentos. De que forma o filme nos mostra os desenhos e os desenhos (bem como a sua organização) evidenciam o interesse do autor na realização do filme? E como é que os *Slides de Cavalete* reiteram a sua expressão pictórica, ao mesmo tempo que evidenciam o cruzamento de experiências em diferentes meios (em última instância o seu maior projecto criativo)?

Ângelo de Sousa explorou uma panóplia de suportes e práticas artísticas, que vão da gravura e da serigrafia à pintura, da fotografia ao filme, da escultura à arte pública e da cenografia à instalação. Embora a adequação de cada forma à sua materialidade fosse reconhecida como uma especificidade da obra de Ângelo de Sousa, a transversalidade das ideias e a sua articulação em diferentes suportes e ao longo do tempo conduz-nos a uma dimensão menos conhecida do seu trabalho.³ Esse exercício obriga-nos a pensar na actividade quotidiana do autor em vez de pensar nas obras como objectos finais e isolados no espaço museográfico.

Intitular o filme *Desenhos* representou já uma maneira de cruzar fronteiras entre objectos e práticas artísticas. Registando os desenhos em filme, criou um banco de dados e de imagens. Mas além da função de arquivo, o filme passou a existir como um olhar de autor e como um registo experimental: uma oportunidade para observar os desenhos sob novas perspectivas, para os animar e testar a exequibilidade de outros suportes; criar um diálogo entre os diferentes desenhos e entre diferentes formas artísticas. O filme permite-nos ter acesso a um volume de desenhos num espaço e num tempo que o contacto directo não permite, aproximando a nossa percepção do seu projecto criativo de trabalho como um todo.

A data em que *Desenhos 62-72* foi realizado (1972-73) marcou não só um retorno de Ângelo de Sousa à pintura, mas sobretudo uma mudança na forma de pintar. No Verão de 1972, o autor realizou a primeira série de médio e grande formato de pinturas geométricas, elaboradas com tintas tricromáticas *off-set*.⁴ Ângelo de Sousa registou em filme a exposição na Galeria Quadrum, onde estas pinturas foram expostas em 1975.⁵ Ainda em 1972 recebeu uma menção honrosa do prémio Soquil da AICA com uma exposição de esculturas, realizada na SNBA (Lisboa), que também documentou num filme intitulado *Uma escultura*. O filme da SNBA claramente relaciona a montagem cinematográfica com os processos de composição da escultura e a respectiva instalação expositiva.⁶

³ Acerca da simbiose entre a ideia-forma-matéria na obra de Ângelo de Sousa, ver: Bernardo Pinto de Almeida, "A imaginação da matéria; 2991 palavras ao Ângelo em 1992", catálogo da exposição *Esculturas 66-67*, realizada no Porto, na Galeria Quadrado Azul, 1992.

⁴ O resultado da sobreposição das cores primárias, num processo de *subtração* da cor, faz que estas pinturas pareçam realizadas a "preto-e-branco". A forma e o processo de obtenção das cores nestas pinturas revelam-se importantes para a compreensão dos *Slides de Cavalete*.

⁵ As "pinturas de envelope", que assumem claramente o contraste entre o branco e o preto (formado pela soma das três cores primárias), foram mostradas na *Primeira Bienal de Jovens Artistas Portugueses* (Fundação Cupertino de Miranda, 1972), mas só viriam a ser expostas de forma compreensível em Abril de 1975, na exposição *Pinturas 1971-75*, organizada na Galeria Quadrum (Lisboa). De salientar que Ângelo de Sousa realizou um filme documental da exposição e orientou com Ernesto de Sousa uma acção de formação com crianças, em que estas pintavam os cartazes da exposição. Esta acção reforça a ideia do acto criativo exercido sobre o documento, uma vez que as crianças pintavam os esquemas das pinturas de Ângelo de Sousa, por sua vez utilizados como cartaz da exposição. Estes cartazes intervencionados foram expostos na galeria, com as pinturas. O filme atesta esta coabitação.

⁶ Em 2012, organizei uma exposição no Centro para os Assuntos da Arte e da Arquitectura (Guimarães), onde coabitavam o filme de Ângelo de Sousa, *Uma escultura* (filme Super 8 transcrito para digital, 1972, 12'12''), uma das 3 esculturas (7 elementos construídos em tiras de aço inoxidável, 250 x 600 cm) que faziam parte da exposição na SNBA, o cartaz da exposição (Maio 1972), o guião do filme, o catálogo da exposição da AICA / Prémio Soquil, maquetas da escultura feita em papel e em alumínio, fotografias das maquetas, fotografias com vistas da exposição e alguns recortes de imprensa. A ressonância provocada pela coexistência destes objectos e seus documentos assinalava o diálogo entre os processos de montagem da escultura, do filme e da própria instalação expositiva. Ver folheto da exposição.

A par destas experiências com um carácter mais documental, Ângelo de Sousa explorou a face mais experimentalista dos “filmes de chãos”, o primeiro dos quais – *Chão* (1.ª experiência), 1972 – devolvendo-nos, simultaneamente, a pincelada impressionista e a geometria da sua pintura de 1972. Estes filmes são exemplo concreto da transversalidade dos meios, no que respeita ao projecto artístico como um todo, a par da documentação e da propagação do trabalho de Ângelo de Sousa por diferentes áreas disciplinares.

Em 1993, para a exposição *Antológica* em Serralves, Ângelo de Sousa expressou o interesse em repetir este filme, mas ficou apenas a intenção.⁷ Teríamos agora acesso a três décadas de desenhos de Ângelo de Sousa em filme. A velocidade inerente ao filme é de certo modo incompatível com o estudo detalhado dos desenhos e conceptualmente o registo sistemático de mais desenhos não mudaria substancialmente o resultado final do filme a que hoje temos acesso. A sua exibição em Serralves teria, contudo, mudado a abstracta conotação documental à qual o filme ficou associado.

A questão da documentação e da temporalidade do filme enquanto arquivo remete-nos para o treino diário do fazer, associado ao desenho. O desenho foi por isso encarado, durante muito tempo, como um elemento do processo e uma menos-valia de um projecto maior. Ângelo desenhava muito em blocos de desenho e em folhas soltas A5. Usava o desenho como uma engrenagem de trabalho e com ele gerava um corpo que é urgente estudar. Depois de uma rigorosa selecção, datava os desenhos e usava um carimbo sequencial para os numerar, voltando todos os anos ao número um. Quando transferia desenhos para a tela ou ampliava-os em papel, justapunha essas informações.⁸ Desta forma, o último desenho passava a referenciar uma obra precedente, nalguns casos talvez os mesmos desenhos do filme, transformando-os por sua vez em documentos.⁹ No arquivo físico dos desenhos, entre alguns milhares de unidades, conseguimos perceber os constantes movimentos de avanço e retorno; os desenhos, mesmo feitos sem ideia prévia, reiteram temas, abstractos ou figurativos, a que grande parte das vezes regressava. Essas estratégias do processo de trabalho, raramente acessíveis ao público, são evidenciadas no filme dos desenhos, pela própria dinâmica que lhes concede o movimento. A cópia, a repetição, a justaposição e a sequência aparecem-nos assim como ferramentas conceptuais do seu trabalho, cuja organização nos ajuda a incorporar valor à obra.¹⁰

⁷ “A exposição [*Antológica* em Serralves] teria ainda alguns vídeos, que não existem afinal. Um, repetiria um truque de arquivamento que fiz há anos, em Super 8, filmando desenho a desenho todo o meu espólio, de modo a poder consultar melhor as minhas existências.” Acerca da citação de Ângelo de Sousa ver Pinharanda, “Quero conhecer diferente”, *Público*, 8 Outubro 1993, pp. 4-6.

⁸ Ângelo de Sousa usava um processo de numeração de desenhos que nunca foi estudado. Esta numeração surge na frente dos desenhos e não no verso. Várias datas e numerações aparecem justapostas nos desenhos mais recentes, ampliados e transpostos para tela ou papel (100 x 70 cm). Em 1991, no livro *Ângelo de Sousa: 75 desenhos*, editado pela Oiro do Dia, Ângelo de Sousa escreve: “O número carimbado corresponde, de facto, à marca do carimbo numerador utilizado para facilitar, para meu governo, a ordenação e arrumo cronológico dos desenhos à medida que iam sendo executados.”

⁹ “Tenho colecção de pequenos desenhos (meia folha de papel A4) actividade que mesmo quando o tempo escasseia exige menos condições materiais; como são abundantes – mais de um milhar – tenciono a exemplo de uma experiência anterior, utilizá-los, se não for de outro modo, numa espécie de filme de animação – que serve simultaneamente como ficheiro rapidamente acessível de ideias aproveitáveis.” Ângelo de Sousa, Relatório ao Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, 19 de Outubro de 1977.

¹⁰ Estabelece desta forma uma sequência entre os desenhos, cujo historial fica referenciado. Contrariamente ao que acontecia com a pintura, Ângelo não guardava fichas dos desenhos que fazia. Pessoalmente defendendo, e porque esta não era uma ideia estranha a Ângelo de Sousa, que os seus desenhos A5, datados e numerados pelo autor, poderiam ser documentados e preservados num formato cinematográfico. A construção deste filme expositivo serviria não só para materializar a imensidão dos trabalhos, mas também como documento para o estudo do processo produtivo e criativo de Ângelo de Sousa.

Mas se o desconhecimento público do filme *Desenhos 62-72* se deveu em parte ao descuido crítico e certamente a problemas técnicos que o filme apresenta¹¹, porque permaneceram os *Slides de Cavalete* no acervo pessoal de Ângelo de Sousa? Contrariamente ao filme *Desenhos 62-72*, os *Slides de Cavalete* não existem como documento de outra coisa, mas antes como originais que resultaram de inúmeros ensaios fotográficos. De ensaio em ensaio e seguindo um plano estruturado de trabalho quotidiano, Ângelo de Sousa chegou à previsibilidade de imagens cujos objectos nunca existiram. Manipulando a sobreposição luminosa das cores primárias e máscaras com formas geométricas, com diferentes tempos de exposições, desafiou aquilo que há de mais elementar na fotografia a cores: a possibilidade de reproduzir qualquer cor a partir da mistura das três cores primárias. Mas em vez de usar os diapositivos para reproduzir a cor das pinturas, também elas construídas através da sobreposição de camadas de cor, manipulou as cores até formar obras imaginárias.

As experiências com filtros/acetatos de cor reportam-nos para filmes como *Experiência Op* e *Op2* (1968) e para o filme *Sombra da Trepadeira* (1974).¹² Nos filmes *Op*, Ângelo de Sousa filmou o resultado da manipulação de folhas de acetato impressas com tramas coloridas, projectadas numa superfície branca, por uma máquina de projecção de acetatos.¹³ Estudioso e profundamente conhecedor da mecânica dos aparelhos que utilizou – projector de transparências, projector de *slides*, câmara de filmar, máquina fotográfica – e da sua relação com a percepção visual, todos estes projectos revelam o seu interesse pela simplificação de meios e fins. Em *Sombra da Trepadeira*, tirou partido do irrepetível movimento natural do vento numa planta trepadeira, para tornar visível o desacerção provocado pela sobreposição da sombra de uma planta num plano fixo, filtrada pelas respectivas cores primárias.¹⁴ Este exercício explorava a potencialidade da sua primeira máquina de filmar *Elmo C-300*, que lhe permitia avançar e recuar a película, expondo-a repetidamente a diferentes planos de luz.¹⁵ Foram estes processos de justaposição e sobreposição de cores que transpôs para os *Slides de Cavalete*, utilizando a síntese aditiva, em vez da subtractiva.

¹¹ O filme *Desenhos 62-72* apresenta vários problemas técnicos, o maior dos quais é o aparecimento de lixo na lente, o que interfere profundamente com o rigor gráfico e a subtilidade dos desenhos. Essa é possivelmente uma das razões por que este filme nunca foi exibido.

¹² Um outro filme em 8mm desconhecido do público mostra uma experiência a meio caminho entre os filmes *Op* e *Slides de Cavalete*. Ângelo de Sousa testa, neste filme registado como *Experiências de cor*, a sobreposição de filtros de cores, tentando antever os resultados. Ângelo explorou a obtenção do branco a partir da sobreposição do vermelho, do verde e do azul (“síntese aditiva”). Assim, onde nesta bobine de filme parece não existir qualquer imagem, calculo que Ângelo de Sousa tivesse testado a síntese aditiva da cor.

¹³ À sobreposição das diferentes tramas, acresce o movimento das mãos, que convocam o seu vocabulário de formas, mesmo nos projectos mais abstractos. Ângelo desconsiderou estes filmes *Op* pela sua proximidade ao movimento de Arte com o mesmo nome, mas eles revelam interesses e particularidades da obra de Ângelo de Sousa que não voltou a abandonar.

¹⁴ Ângelo de Sousa filmou a sombra da planta Trepadeira, iluminada por um projector de diapositivos e recorrendo à sobreposição sucessiva de planos fixos de filmagens coados por filtros com as 3 cores primárias. A sobreposição dos três planos com cores diferentes resulta na formação de um único plano de sombra negra, cujo movimento fá-la desintegrar em justapostas sombras de cor magenta, amarelo e ciano.

¹⁵ Ângelo de Sousa: “A minha primeira máquina de filmar era uma *Elmo* que funcionava com carregadores para os sistemas 8mm normal, Single 8 [da *Fuji*] e Super 8 [da *Kodak*]. Comprei carregadores para normal e Single, que permitiam andar com a película para trás e para diante. Tinha uma antipatia natural pelo Super 8, porque não permitia fazer isso. Mas não podia substituir lentes. Foi por isso que decidi comprar uma máquina de Super 8, a *Beaulieu*, que era na época o topo do topo. Juntamente com a *Leica*, era a única que permitia tirar a objectiva e substituí-la por outros sistemas ópticos. Tinha ainda um *zoom* de grande amplitude [o da primeira máquina era muito pequeno] e como referi, permitia variar as velocidades [a primeira máquina só admitia velocidades de 18 e 24 fotogramas por segundo]. Sempre que quisesse avançar e retroceder com a película, poderia usar a *Elmo*, com a qual fiz *Sombra da Trepadeira*.” João Fernandes e Miguel Wandschneider, “Felicidade no gatilho: entrevista a Ângelo de Sousa”, in catálogo da exposição *Ângelo de Sousa: Sem Prata*, (Porto: Fundação de Serralves / Edições ASA, 2001), pp. 39-40.

Estas experiências punham em prática o procedimento, frequente já no seu trabalho pictórico dos anos 1960, de combinar cores através da sobreposição de diferentes camadas de tinta, dadas segundo diferentes movimentos do pincel. A partir de 1972, quando as pinturas se tornam geométricas e abstractas, são a técnica com que sobrepõe as diferentes camadas de cor e a forma como os planos se justapõem que definem o aspecto formal da sua obra. A interacção física entre as cores e a sua percepção visual foram motivos transversais na obra de Ângelo de Sousa, como o foram para figuras internacionais da sua geração, implicando a transferência de experiências entre diferentes suportes e materiais (exemplo da pintura cinética), mas sobretudo usando os processos de trabalho como forma criativa de aprendizagem: são exemplo Rudolf Arnheim, Josef Albers, Paul Klee, Bruno Munari, entre outros autores, representados na sua biblioteca.

A produção de *Slides de Cavalete* implicou a montagem de um dispositivo complexo, que constava de um ecrã de vidro opalino, colocado verticalmente (perpendicular ao chão) entre um projector de *slides* (à distância de 1,70 m) e uma câmara fotográfica (à distância oposta de 60 cm). O ecrã, constituído por duas folhas de vidro opalino, servia para fixar uma janela de cartolina preta – de proporções equivalentes ao formato 24 x 36 mm da película fotográfica –, bem como duas máscaras amovíveis, que delineavam as figuras geométricas dos *Slides de Cavalete*, à imagem das “pinturas de envelope”.

A mistura física de cor, estabilizada nos *Slides de Cavalete*, decorreu da sobreposição de exposições da película de diapositivos à projecção directa de luz, filtrada por diferentes filtros/acetatos de cor (ciba). Em 1988, na segunda e última vez em que *Slides de Cavalete* foi exibido, Ângelo de Sousa descreveu assim o processo: “A realização do trabalho constou de seis exposições para cada *slide*, três exposições para cada uma das duas áreas da máscara, através dos filtros primários. Em cada uma das exposições – verde, vermelho ou azul – fiz variar o tempo de exposição até um máximo de 12 segundos, recorrendo a outras máscaras menores (como se usa fazer durante a ampliação fotográfica).”¹⁶ Apontada e enquadrando a janela de vidro opalino, a película reversível captava as sucessivas exposições de luz coada pelos acetatos de cor, que cobriam ou corriam (vertical, horizontal ou obliquamente) frente à lente do projector de *slides*. Os esquemas de trabalho apontam para a experiência com filtros de cor, utilizando quer as cores de síntese subtractiva (experimentada na pintura com a mistura de pigmentos, mas também no filme *Trepadeira*), quer as cores da síntese aditiva – azul, vermelho e verde – com cuja mistura em partes e tempos iguais se obtém o branco.¹⁷ Os seus apontamentos revelam notas acerca do cruzamento dos filtros e da obtenção de variações graduais da cor, da delimitação e tratamento de diferentes zonas do ecrã, da interposição de sombra – copo? mão? – de micas de cor colocadas em frente ao projector e de micas movimentadas em frente da lente da máquina fotográfica, bem como do acoplamento de diferentes lentes ao projector de luz. No filme *Sombra de Trepadeira*, Ângelo de Sousa tinha sublinhado o desacerto provocado pelo movimento das plantas, através da sobreposição de filmagens com diferentes filtros de cor. Contrariamente, aqui procura o alinhamento das formas geométricas, mas as diferentes tonalidades reveladas nos diapositivos sugerem o movimento dos filtros de cor, tal como acontecia já nos primeiros filmes *Op*, ou mesmo a interferência da mão diante dos filtros de cor, tal como aconteceu nos filmes *Mão* (1976) e sobretudo mais tarde, no vídeo *Ensaio para a Mão Esquerda* (1998). A manipulação da imprevisibilidade dentro de um esquema de trabalho que os documentos

¹⁶ Ângelo de Sousa, “Descrição de um trabalho realizado em 1978-79 (e já exposto, embora em condições algo precárias)”, in *Fotoporto: Mês da Fotografia* (Porto: Casa de Serralves, Setembro-Outubro de 1988), folha solta.

¹⁷ O princípio aditivo foi demonstrado pelo físico James Clerk Maxwell (1831-1879) e foi utilizado como base da demonstração original sobre a viabilidade da fotografia colorida, realizada pela primeira vez em 1861, pelo fotógrafo Thomas Sutton. Ele tirou três negativos a preto-e-branco do mesmo tema (um laço de tecido escocês axadrezado): um com filtro vermelho, outro com filtro verde e o último com filtro azul – e deles obteve três transparências positivas. Em seguida projectou os positivos resultantes através de projectores cujas lentes se encontravam cobertas por um filtro da mesma cor usada para tirar a foto: as imagens vermelha, verde e azul ficaram superpostas, criando a primeira fotografia totalmente colorida.

comprovam como profundamente rigoroso demonstram a recorrência de elementos-chave transversais a toda a obra de Ângelo de Sousa.

Observando os esquemas de trabalho que Ângelo de Sousa utiliza para realizar *Slides de Cavalete* torna-se evidente que a mecânica e a documentação implícitas à elaboração da obra são, simultaneamente, o fundamento para a sua criação.¹⁸ Mas apesar de estarmos diante de um processo “controlado e quase sem resultados inesperados”, seria igualmente um erro interpretar os *Slides de Cavalete* apenas como um estudo documental da cor. Ângelo de Sousa transformou numa obra de arte as experiências sobre as qualidades físicas da cor, acrescentando à obtenção de um valor objectivo da cor invenção e descoberta, pensamento *in situ*. O acesso à documentação do projecto torna-se fundamental para a compreensão da obra, mas é a sua relação com as representações finais que ilustra a expressão única e individual deste artista.

Os *Slides de Cavalete: Fotografias (slides) de algumas pinturas imaginadas e inexistentes (excepto nos próprios slides, projectados)* foram concebidos para a exposição *A Fotografia como Arte – A Arte como Fotografia* (1979).¹⁹ Com a dicotomia deste título, Floris M. Neusüss procurava exaltar a pesquisa de um vocabulário próprio do meio fotográfico e respectiva confrontação entre conteúdo e representação, diferenciando-o do pictorialismo fotográfico e mesmo da crescente profissionalização da carreira de fotógrafo. Nesse sentido, evidenciou a história e as dinâmicas da fotografia conceptual dos anos 1970, com o claro objectivo de imiscuir a linguagem fotográfica na História da Arte. No seu texto distingue entre “taking pictures” e “making pictures”, referindo-se à primeira como uma forma de documentar e admitindo na segunda a encenação da realidade para a fotografia.²⁰

Apesar dos *Slides de Cavalete* terem acabado por fazer parte da exposição, Ângelo de Sousa notou que Floris Neusüss se manifestou claramente contra a sua inclusão. Os *slides* foram diplomaticamente expostos sem as devidas condições e sujeitos aos problemas tecnológicos que caracterizam o uso museológico destes suportes.²¹

Floris Neusüss não percebeu a ironia do diaporama enquanto construção da realidade, uma vez que a documentação dos mesmos não foi trazida como evidência conceptual da obra. Em vez da transversalidade do interesse sobre a cor na obra de Ângelo de Sousa, transmitida pelo próprio título, foi a directa alusão que o diaporama estabeleceu com a pintura de cavalete que impediu a sua compreensão, no preciso contexto desta exposição. Os *Slides de Cavalete* não funcionam nem como um arquivo reprodutivo de pinturas, nem como apontamentos para qualquer futura pintura. Ângelo de Sousa tinha o olho treinado para a cor, como só quem estuda e experimenta pode ter, mas o diaporama testemunha que o interesse pelas cores existiu muito para além da sua factual identificação. A sua prática é, neste sentido, conceptual, mas o resultado foi interpretado

¹⁸ Também na escultura a cor se relaciona com os diferentes materiais e o *modo de operar*. Saliento, dado o paralelo com os *Slides de Cavalete*, a escultura *Sem título* (1985-2006) realizada para a sua última exposição no CAM. Composta por três grandes folhas acrílicas recortadas (de cor vermelha, azul e verde), esta escultura assume-se como imagem quando o espectador, movendo-se no espaço, consegue finalmente alinhar as três formas num aparente plano único. Em ambos os casos, é a capacidade de alinhar diferentes formas de cor num mesmo plano que revela a imagem final.

¹⁹ A exposição *A Fotografia como Arte – A Arte como Fotografia* inaugurou no Centro de Arte Contemporânea – Museu Nacional de Soares dos Reis, a 14 de Março de 1979, viajando depois para Coimbra: Edifício Chiado (Abril-Maio de 1979), e para Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Maio-Junho de 1979).

²⁰ No texto do catálogo Floris M. Neusüss escreve: “A discussão sobre a pergunta se a fotografia é arte tem a idade da própria fotografia. [...] A influência da fotografia, ou melhor da imagem fotográfica, na pintura foi suficientemente investigada e exposta [...]. Inversamente, a influência das imagens fotográficas na imagem fotográfica quase não foi objecto de reflexão até Erika Billeter empreender a sua primeira detalhada tentativa em 1977 com a sua exposição ‘Pintura e Fotografia em Diálogo’.” Floris M. Neusüss, “Fotografia como Arte – Arte como Fotografia: Sobre as possibilidades de uma nova tendência”, in catálogo da exposição *A Fotografia como Arte – A Arte como Fotografia* (Porto: Centro de Arte Contemporânea, Março de 1979), p. 5.

²¹ Ângelo de Sousa, “Felicidade no gatilho: entrevista a Ângelo de Sousa”, pp. 19-20.

pictoricamente. A sua redutora interpretação tem continuado a inviabilizar a exibição e o estudo aprofundado deste trabalho.²²

No livro *The Museum's Ruins*, com outra distância temporal, Douglas Crimp defende que a paroquial perspectiva do final dos anos 1970, baseada na crença de que a fotografia se encontrava num momento de ruptura, significava, em vez disso, a entrada da fotografia no museu, a par dos tradicionais meios visuais e de acordo com as mesmas doutrinas da História da Arte.²³ Os *Slides de Cavalete* parecem dizer respeito a um tipo de investigação que foi para além dessa tradição visual das chamadas correntes artísticas. Ângelo não questionou a sua linguagem pictórica enquanto tal, antes desafiou a sua inscrição numa história da arte moderna que, apesar de renunciar a uma tradição, continuava fechada num sistema auto-referencial.

Estes dois trabalhos são paradigmáticos da questão que hoje se apresenta perante o espólio de Ângelo de Sousa: se o seu espólio não pode ser ignorado nem o seu trabalho reduzido às obras até hoje legitimadas pelo museu, como trazer para a esfera pública documentos e obras desconhecidos mas fundamentais para a compreensão do seu trabalho como um todo, sem quebrar as dinâmicas por si construídas entre obras e documentos? Em toda a obra de Ângelo de Sousa salienta-se a polivalência da imagem, enquanto objecto experimental, instrumento de trabalho e registo documental. E são a fotografia e o filme que nos abrem esta perspectiva, apesar de serem a expressão mais desconhecida do seu trabalho.

Ângelo de Sousa documentou a sua obra. Paralelamente, criou um arquivo documental, usou os documentos de trabalho e o acto de documentar como um processo criativo. A documentação que construiu em torno do trabalho e o modo como documentou a sua obra são simultaneamente testemunho e processo criativo de trabalho e, como tal, uma chave para a sua abordagem. Perante a coesão do seu espólio, esta ligação entre a documentação de obras e a criação de documentos é uma perspectiva que urge evidenciar e que abrirá o seu trabalho a diferentes olhares.

Nota: existem imagens e documentos da maior importância para o estudo das obras acima referidas; infelizmente, sem qualquer justificação, o herdeiro de Ângelo Sousa não permite a sua reprodução para a investigação.

²² O diaporama *Slides de Cavalete* só voltou a ser exibido em 1988 na exposição *Fotoporto: Mês da Fotografia* (Porto: Casa de Serralves, Setembro-Outubro de 1988).

²³ Douglas Crimp, "Photographs at the End of Modernism", in *On the Museum's Ruins* (Massachusetts/ Londres: The MIT Press, 1977 – 3.ª edição), p. 2.

BIBLIOGRAFIA

ALBERS, Josef. *Interaction of Color*. New Haven & London: Yale University Press, 2006.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. “A imaginação da matéria; 2991 palavras ao Ângelo em 1992”, in catálogo da exposição *Esculturas 66-67*. Porto: Galeria Quadrado Azul, 1992.

CRIMP, Douglas. “Photographs at the End of Modernism”, in *On the Museum’s Ruins*. Massachusetts & London: The MIT Press, 1977 (3.ª edição).

FERNANDES, João, e Miguel Wandschneider. “Felicidade no gatilho: entrevista a Ângelo de Sousa”, in catálogo da exposição *Ângelo de Sousa: Sem Prata*. Porto: Fundação de Serralves e Edições ASA, 2001.

HANNAVY, John, editor. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York & London: Routledge, 2008.

MELO, Jorge Silva, e Paula Pinto. *Ângelo de Sousa (1938-2011): Ainda as esculturas*. Guarda: Teatro Municipal da Guarda, 2012.

MELO, Jorge Silva, Amarante Abramovici e Paula Pinto. Folheto da exposição *Ângelo de Sousa: «Uma Escultura» (1972)*. Guimarães: Centro para os Estudos da Arte e da Arquitectura, 2012.

NEUSÜSS, Floris. “Fotografia como Arte – Arte como Fotografia: Sobre as possibilidades de uma nova tendência”, in catálogo da exposição *A Fotografia como Arte – A Arte como Fotografia*. Porto: Centro de Arte Contemporânea, Março de 1979.

PINHARANDA, João. “Quero conhecer diferente,” Entrevista a Ângelo de Sousa. *Público*, 8 Outubro 1993: 4-6.

SOUSA, Ângelo de. *Ângelo de Sousa: 75 desenhos*. Porto: Oiro do Dia, Outubro de 1991.

—. *Relatório ao Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian*, Fundação Calouste Gulbenkian, 19 de Outubro de 1977.

—. “Descrição de um trabalho realizado em 1978-79”, in *Fotoporto: Mês da Fotografia*. Porto: Casa de Serralves, Setembro-Outubro de 1988.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 5 – CROSSING BORDERS – HISTÓRIA, MATÉRIAS E TÉCNICAS ARTÍSTICAS

Um contributo da Conservação e Restauro para o estudo da escultura monumental em barro cozido policromado do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – os escultores

André Varela Remígio

Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia,
Universidade Nova de Lisboa

João Pedro Veiga

CENIMAT, Departamento de Materiais, Faculdade de Ciências e Tecnologia,
Universidade Nova de Lisboa

Carlos Moura

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa

Introdução

Assinado o Tratado de Paz com Espanha em 1668, vivia-se a exaltação e o triunfalismo da independência recuperada e o regozijo monacal pela recuperação de privilégios pelos cistercienses portugueses, ocorrida anteriormente em 1642 (Moura 2006).

Neste contexto, as campanhas artísticas multiplicaram-se por todo o reino. No Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, a escultura monumental em barro cozido policromado tornou-se o principal campo de intervenção artística e um dos capítulos mais relevantes e originais da arte barroca em Portugal.

A produção escultórica centrou-se essencialmente no último terço do século XVII, mas prolongou-se até meados do século seguinte. Raros são os dados sobre os seus autores, uma vez que o anonimato era um modo de entrega monacal (Moura 2006). Segundo a generalidade da bibliografia, estas esculturas foram executadas por uma oficina constituída por monges e liderada por um mítico Frei Pedro (Rattazzi 1876-1879, M.V. Natividade 1885, Queirós 1907, J.V. Natividade 1929, Macedo 1945, Santos 1948-1950, Feyer 1949, Smith 1968). Contudo, o nosso estudo leva a outras conclusões.

Um tratamento de conservação e restauro pode tornar-se uma oportunidade privilegiada para o conservador-restaurador obter informações relevantes sobre um bem cultural. As informações recolhidas durante os tratamentos de alguns destes conjuntos escultóricos e enriquecidas com o estudo efectuado no âmbito do mestrado em Conservação e Restauro na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa sobre este tema contribuíram para o alcance das presentes conclusões.

As duas oficinas barristas seiscentistas de Alcobaça

Analisando macroscopicamente as esculturas conhecidas do mosteiro de Alcobaça, constatámos que seguem modelos estéticos distintos e possuem algumas diferenças técnicas. Focando-nos nas esculturas seiscentistas, agrupamo-las em dois núcleos que corresponderão a duas oficinas distintas (Remígio 2009).

Pela modelação plenamente madura e complexidade técnica destas esculturas, percebemos que não estaremos perante obras de curiosos ou escultores solitários, mas de experientes oficinas, possivelmente constituídas por um mestre, oficiais e aprendizes.

Pelos estatutos cistercienses, os monges de coro dedicavam-se à oração, enquanto os trabalhos manuais eram geralmente entregues a conversos e a seculares assalariados (Nascimento 1999), pelo que seria pouco provável que estas oficinas fossem constituídas por monges de coro. De facto, e de acordo com alguma documentação, existiam escultores conversos em Alcobaça (Piedade 1728, Sequeira 1934), eventualmente auxiliados por seculares (Santos 1979). Tendo havido várias oficinas, as hipóteses são várias e todas elas possíveis.

Encontrámos ainda esculturas análogas noutros locais dos antigos coutos de Alcobaça e fora deles, o que demonstra que a produção barrista alcobacense era mais abrangente. Na realidade, existem registos de encomendas externas de esculturas ao mosteiro (Piedade 1728, Sequeira 1934).

● A primeira oficina

O modelo anatómico da primeira oficina seiscentista é caracterizado pelo corpo volumoso, pescoço grosso, rosto ovalado, testa alta, sobrancelhas finas, olhos desorbitados, pálpebras semicerradas, olhar vago, nariz fino e recto, lábios carnudos, cabelo e barba ondulantes, braços roliços e mãos papudas (Remígio 2009) (Fig. 1). As expressões são individualizadas e naturalistas e as composições teatrais.

No mosteiro, esta oficina terá executado as esculturas da *Virgem com o Menino*¹, dos relicários do Santuário (c. 1670-1672) (Remígio 2009), do plano horizontal e da Virgem do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* (c. 1675-1678) (Remígio 2012), da primeira fase da *Série Régia* (c. 1675-1678)² e do rei D. Afonso I (?) (MAC, Inv. Esc. 88)³.

¹ Não há qualquer informação sobre a identificação e proveniência desta escultura, mas terá pertencido provavelmente a um retábulo destruído durante as obras da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) na década de 1930 (ATT Ministério das Finanças). A escultura foi depositada na sacristia e posteriormente transferida para o refeitório do mosteiro.

² A primeira fase da *Série Régia* seria constituída pelas esculturas dos reis D. Afonso I (1109-1185) a D. João IV (1604-1656) e de São Bernardo, que estaria no centro da sala. À medida que os monarcas se iam sucedendo, a *Série Régia* ia sendo completada. A escultura do rei D. Pedro II (1648-1706) é referida em 1716 (Santos 1979), pelo que terá sido executada com a do seu irmão, o *Vitorioso* (1643-1683), numa segunda campanha ocorrida entretanto. Entre 1762 e 1765, o abade-geral Frei Nuno Leitão encomendou as esculturas do rei D. João V (1689-1750), do rei D. José I (1714-1777) e do grupo da *Coroação do Rei D. Afonso I* e mandou transferir toda a *Série Régia* para uma nova Sala dos Reis, localizada na antiga Portaria (Santos 1979). Nesta altura, o retábulo de *São Bernardo dando esmola a pobres e enfermos* seria destruído. Dada a diferença de alturas e de modelos anatómicos, acreditamos que a escultura de *D. Afonso I* seja uma segunda deste rei e tenha sido executada nesta terceira campanha.

³ Os dados encontrados não foram conclusivos para apurar a proveniência exacta desta escultura, mas sabemos que a Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes, sediada em Lisboa, foi contactada em 1884 por Augusto César Marques, administrador do Concelho de Alcobaça, dando notícia de que uma escultura do rei D. Afonso V (1291-1357) e uns elementos de pedra haviam de ser enviados para o respectivo museu, o Museu Arqueológico do Carmo (MAC) (AAAP Actas). Em Janeiro do ano seguinte, a

A esta oficina atribuímos ainda as esculturas de *Santa Maria Madalena* do Convento de Santa Maria Madalena de Alcobaça (MNAA, Inv. Esc. 2506)⁴, da *Imaculada Conceição* e do *Cristo atado à coluna* do Mosteiro de Santa Maria de Coz, de *Santa Rosa de Lima*⁵, de *São João Baptista* do Mosteiro de São João de Tarouca e da *Cabeça de São João Baptista* do Mosteiro de Santa Maria do Lorvão (Remígio, no prelo).

Como o estofa da escultura de *São João Baptista* de Tarouca é igual ao do relicário do mesmo santo do Santuário de Alcobaça, é legítimo supor que, mesmo que a escultura tenha sido executada em Alcobaça, pelo menos os estofadores ter-se-ão deslocado a Tarouca. Apesar de ser mais provável que as oficinas estivessem sediadas em Alcobaça, a sua hipotética itinerância também não deve ser excluída.

● Frei Cipriano da Cruz em Alcobaça?

Do percurso profissional de Frei Cipriano da Cruz, Manuel de Souza de seu nome de baptismo, sabemos que executou duas esculturas em madeira para o retábulo da capela-mor do Mosteiro de São Martinho de Tibães em 1665 (Smith 1968) e uma escultura em madeira de Santa Gertrudes e um baixo-relevo para o coro-alto também de Tibães em 1667 (Smith 1968, Le Gac *et al.* 2011). Depois, temos apenas notícia de que ingressou neste mesmo mosteiro como irmão leigo a 3 de Maio de 1676, onde viria depois a trabalhar intensamente (Smith 1968).

A inquirição *de moribus et vita* do escultor bracarense mencionava já a sua reputação de “consumado imaginário nas m.^{tas} obras q assim o testemunhava”, “p.^a outros Mostr.os fes também imagens” e uma estada sua numa outra casa religiosa (Smith 1968), sem quaisquer pormenores. Apesar de ter recusado o convite que Alcobaça também lhe fez em 1676 para ali ingressar como irmão leigo (Smith 1968), este facto evidencia que pelo menos o seu trabalho seria ali conhecido.

A aproximação entre as esculturas de Alcobaça e as esculturas das *Sete Virtudes*, teologais e cardeais, dos *Reis Santos* e da *Igreja* (Fig. 2), modeladas por Frei Cipriano da Cruz (c. 1645-1716) (Smith 1968), entre o final de 1681 e o início de 1683 (Le Gac *et al.* 2003), para a sacristia do Mosteiro de São Martinho de Tibães, é inquestionável (Smith 1968, Moura 2006, Le Gac *et al.* 2003). Contudo, a separação das esculturas de Alcobaça em várias oficinas torna esta relação ainda mais evidente, uma vez que as esculturas de Tibães apresentam um modelo anatómico, técnicas de produção e pormenores decorativos idênticos aos das esculturas da primeira oficina de Alcobaça, principalmente as dos relicários do Santuário (Fig. 3) e da *Série Régia*.

Considerando que as encomendas datadas da primeira oficina de Alcobaça coincidem praticamente com o intervalo de tempo compreendido entre 1667 e 1676, que corresponde ao período em que não há notícias de Manuel de Souza, acreditamos que o escultor bracarense possa ter integrado esta oficina (Fig. 4).

escultura já tinha integrado o acervo do mais antigo museu nacional (AAAP Actas). Defendemos que esta escultura representará D. Afonso I, o fundador da nacionalidade e do mosteiro de Alcobaça, dada a sua maior ligação aos cistercienses portugueses e a Alcobaça.

⁴ Com a extinção das ordens religiosas em 1834, o Convento de Santa Maria Madalena de Alcobaça foi vendido em hasta pública (ATT Ministério das Finanças) e comprado por Ana Maria da Conceição Perdigoto, uma proprietária local. Na década de 1960, João Matias Canha, neto da primeira proprietária, vendeu a escultura e outras peças do convento ao colecionador António Capucho (1918-2009) por quinhentos escudos (Arruda *et al.* 2004). Em 2010, a escultura foi doada pelos herdeiros do colecionador ao Museu Nacional de Arte Antiga.

⁵ Esta escultura foi adquirida na década de 1960 na Vestiaria por Tarcísio Trindade (1931-2011), antigo presidente da Câmara Municipal de Alcobaça, e ainda permanece na posse da sua família.

Por já ter sido responsável pela execução de obras em Tibães entre pelo menos 1665 e 1667, pela sua idade e pela fama de que já gozava em 1676, não faz sentido que Manuel de Souza fosse aprendiz quando terá trabalhado em Alcobaça (Le Gac et al. 2003), mas sim oficial ou mesmo mestre. Seria sim mais provável que o percurso de aprendizagem de Manuel de Souza tivesse passado pelo Convento de Santa Catarina de Carnota, uma vez que as suas obras precedem Alcobaça, tanto em termos cronológicos como artísticos.

É de sublinhar que quando Manuel de Souza foi abordado por Alcobaça era ainda secular, dando a entender que o mosteiro estava aberto a oficinas seculares ou mistas. Esta ideia é reforçada tendo em conta que as encomendas de obras artísticas deste período são maioritariamente respondidas por artistas seculares (Santos 1979, Serrão 1995, Sobral 2000, Serrão 2003). Assim, é bem possível que a primeira oficina de Alcobaça fosse constituída por escultores seculares ou conversos com a colaboração de seculares assalariados.

● A segunda oficina

A segunda oficina seiscentista executou esculturas mais elegantes, requintadas e dinâmicas. A modelação mais apurada evidencia um maior domínio técnico e artístico.

Aparentemente com influências flamengas, o modelo dos anjos, por exemplo, foi repetidamente seguido em vários retábulos (Fig. 5). Este é caracterizado pelo rosto efeminado e inexpressivo, olhos rasgados, farta cabeleira até aos ombros, pescoço alto e corpos esguios. Sobre túnicas compridas, vestem tunicelas até aos joelhos, modeladas com muita fantasia (Remígio 2009).

No mosteiro, esta oficina terá executado as esculturas do retábulo da capela-mor (c. 1676-1678)⁶ (Remígio 2009), do *Presépio* (c. 1684-1690)⁷ e da glória de anjos do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* (c. 1687-1690) (Remígio 2012). Seja qual for a razão que tenha levado esta oficina a continuar os trabalhos do retábulo do *Trânsito*, é legítimo supor que a primeira oficina já não estaria em funções no mosteiro de Alcobaça. Efectivamente é de salientar que já não existem registos de encomendas de obras da primeira oficina depois do abaciado de 1675 a 1678.

Embora não faça parte deste núcleo mais homogéneo, o retábulo de *São Pedro* (c. 1675-1678?)⁸ do mosteiro tem algumas aproximações com as esculturas da segunda oficina, principalmente através

⁶ O retábulo da capela-mor foi desmontado em 1930 pela DGEMN e as suas esculturas em barro cozido policromado depositadas na Sala do Capítulo do mosteiro (ATT Ministério das Finanças), enquanto as de madeira estão actualmente no refeitório. Parte das colunas de pedra foram colocadas a “decorar” uma das rotundas da cidade de Alcobaça.

⁷ A capela do Presépio estava localizada no pátio lateral à sacristia e foi destruída no início do século XX. As únicas duas esculturas localizadas actualmente do Presépio alcobacense, o anjo do *Anúncio aos Pastores* e um grupo com dois anjos músicos, pertencem actualmente ao Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA, Inv. 715 e 733 Esc.).

Enquanto a primeira foi adquirida em 1944 a Luís Reis Santos (1898-1967) por 10 000\$00 (AMNAA *Inventário...*), a segunda foi encontrada no Sítio da Nossa Senhora da Nazaré por Salvador Barata Feyo (1899-1990) dois anos depois e oferecida ao museu (Feyo 1949). Através da documentação fotográfica, ainda conseguimos localizar o que poderá ser o tecto superior de uma escultura de médias dimensões em barro cozido policromado e representar um anjo ou um pastor, mas não temos conhecimento da sua actual localização. A escultura em pedra policromada representando o profeta Isaías, que estava num nicho da fachada da capela do Presépio ainda está no mosteiro, bem como alguns dos azulejos do lambril da antecâmara oitocentista que precedia a capela do Presépio.

⁸ A capela de São Pedro era a primeira do braço do lado da Epístola do transepto. Na década de 1930, o retábulo em talha dourada foi desmontado pela DGEMN e as suas esculturas depositadas na sacristia (ATT Ministério das Finanças). Actualmente, algumas estão expostas numa dependência do refeitório do mosteiro e outras depositadas nas suas reservas.

da escultura do *Redentor*. Tenha sido esta oficina ou ainda uma terceira a executar este retábulo, a oficina que o efectuou com toda a certeza que também executou o *São José* da Igreja de Santa Eufémia de Coz, uma vez que as semelhanças entre esta escultura e a do Cristo do retábulo de *São Pedro* são evidentes.

A segunda oficina também terá executado as esculturas da *Sagrada Família* do Santuário da Nossa Senhora da Nazaré na Nazaré (CNSN, 0084 e 0123), as de *Nossa Senhora do Rosário* e de *Anunciação* da igreja do Mosteiro de São João de Tarouca, de um relicário de Santa Cecília (?) (MAS Inv. n.º E 60)⁹, de uma *Virgem* (?)¹⁰ (MMC|CTM, 43 E) (Remígio, 2013) e de a *Virgem* (AD-ESC-0406).

Embora não tenhamos quaisquer informações sobre as esculturas de Tarouca, a sua execução terá tido certamente alguma intervenção de Frei Sebastião de Sottomayor. Nascido em Braga, Sottomayor tomou o hábito em 1638 no Mosteiro de São João de Tarouca e dali partiu em 1672 para Alcobaça (Calado *et al.* 1974), tornando-se o principal impulsionador da escultura em barro cozido policromado do mosteiro.

Da autoria destas esculturas, chegou-nos o relato oral da observação de uma inscrição incisa “*Prº*” no barro fresco de um dos taceiros de uma das esculturas do retábulo da capela-mor quando foi desmontada por volta de 2001. Esta inscrição poderá corresponder a um código de identificação de taceiros ou porventura à assinatura do mítico Frei Pedro.

Sobre a execução das esculturas do retábulo do *Trânsito de São Francisco de Assis* (MSR Inv. n.º SPA 17) do Convento de São Pedro de Alcântara de Lisboa, fundado em 1672 (Conceição 1740), temos a importante informação de que foram executadas por um converso cisterciense da região de Leiria, provavelmente de Alcobaça, e posteriormente transportadas para Lisboa (Piedade 1728). Como o conjunto escultórico possui esculturas que se assemelham claramente a esculturas de ambas as oficinas, embora a composição mantenha uma certa harmonia e equilíbrio, pensamos que este retábulo possa ter sido executado por ambas as oficinas, numa fase de transição, e respeitando o projecto inicial. Contudo, temos o indício de que pelo menos uma das oficinas seria constituída por conversos.

● O mítico Frei Pedro

Três cartas escritas em 1676 por Frei D. Jerónimo de Saldanha, então monge de Alcobaça e depois abade-geral entre 1690 e 1693, a D. António Álvares da Cunha (1626-1690), 17.º Senhor de Tábua e Trinchante-mor dos reis D. João IV, D. Afonso VI e D. Pedro II (Sequeira 1934), são a única fonte conhecida sobre o mítico Frei Pedro. Tratam da encomenda de três esculturas em barro cozido, cada uma constituída por doze taceiros (!), feita quando o influente conjurado acompanhava a infanta D. Maria Josefa (1644-1693), filha legitimada (1656) do rei D. João IV, a banhos no Hospital Termal das Caldas da Rainha. A primeira carta refere que a cozedura das esculturas estaria a cargo de um Frei Pedro e a terceira atribui-lhe a autoria da sua execução.

A bibliografia viria depois repetitivamente a responsabilizá-lo poeticamente por todas as esculturas em barro cozido policromado de Alcobaça, ao ponto de a sua existência ser posta em causa (Calado *et al.* 1974). Estudos mais aprofundados sugerem que se trate de D. Frei Pedro de Lencastre (Aveiro)

⁹ Este relicário foi adquirido em Outubro de 1940 pelo primeiro director do Museu de Alberto Sampaio, Alfredo Guimarães, por 300\$00, ao antiquário José Pinto da Rocha de Guimarães. Embora esteja classificado como representando Santa Marinha, acreditamos que se trate de Santa Cecília, pela sua iconografia.

¹⁰ Esta escultura foi adquirida num antiquário alentejano pelo coleccionador Dr. José Carlos de Carvalho Telo de Moraes, que a doou depois ao Museu Municipal de Coimbra. Embora esteja classificada como representando a Rainha Santa Isabel, acreditamos que se trate de uma Virgem, pelas semelhanças que tem com a Virgem da *Sagrada Família* da Nazaré e da *Nossa Senhora do Rosário* de Tarouca.

(1653-1713), o secretário de Sottomayor (Calado *et al.* 1974), e por isso um interveniente em todo o processo. Contudo, Lencastre apenas foi secretário de Sottomayor no seu segundo mandato, que decorreu entre 1687 e 1690 (Calado *et al.* 1974) e as primeiras encomendas datam da década de 1670.

Possivelmente pertencentes ao antigo arquivo da Casa dos Cunha (Santos 1924), as três cartas foram adquiridas por João Maria Correia Aires de Campos (1847-1920), 1.º Conde do Ameal, e leiloadas em 1924 (lote n.º 2:583) (Santos 1924), quando foram descobertas por Gustavo de Matos Sequeira (1880-1962). Na sessão de 14 de Abril, estando presentes importantes colecionadores (Sequeira 2008), as cinquenta e nove peças que constituíam este lote foram arrematadas por 400\$00 ao Prof. Doutor Abel Pereira de Andrade (1866-1958) (Santos 1924).

A biblioteca do professor catedrático da Faculdade de Direito de Lisboa e deputado regenerador foi herdada pelo seu filho varão, o Dr. Abel de Andrade Júnior (1902-1982), tendo sido posteriormente dividida. As publicações de Direito foram doadas à Universidade de Coimbra. Parte foi deixada no Mosteiro de São Pedro de Folques, propriedade da família até 1995, quando foi adquirida pela Câmara Municipal de Arganil. O remanescente que ficou na posse da família foi subdividido em cinco parcelas, correspondentes aos seus cinco filhos. Na biblioteca ainda existente no mosteiro de Folques não encontramos quaisquer cartas. Contactados inúmeros descendentes, fomos informados de que alguma documentação avulsa fora lamentavelmente deitada para o lixo. Apesar de tudo, é nossa convicção de que as cartas existiram, bem como Frei Pedro.

Retomando esta pista actualmente desacreditada, ficámos a saber que a *Infanta de Carnide* foi três vezes a banhos às Caldas da Rainha por questões de saúde, em 1675, 1676 e noutra data (Borges 1998). Como mandou queimar toda a sua documentação após a sua morte (Duarte 2008), perdeu-se uma importante fonte de informação sobre esta relevante personalidade portuguesa.

Das três esculturas encomendadas nada mais se sabe, mas poderão ter sido porventura executadas para um dos edifícios religiosos a que a Infanta estava ligada, como o Convento de São João da Cruz de Carnide, que fundou em 1685, ou o Convento de Santa Teresa de Jesus de Carnide, onde viveu desde 1650, faleceu e está sepultada.

Como padroeira da igreja do Convento de Santa Teresa de Jesus, foi uma importante impulsionadora das suas obras que decorreram precisamente entre 1662 e 1668/1677 (Duarte 2008, Conceição 1819). Curiosamente, na fachada deste convento encontramos duas esculturas seiscentistas em barro cozido policromado, uma representando *Santa Teresa do Menino Jesus* (Fig. 6) e outra, *Santo Alberto de Trápani* (Fig. 7). Embora a escultura de *Santa Teresa* não esteja esteticamente longe das esculturas de Alcobaça e o *Santo Alberto* seja extremamente análogo à escultura de *São José* da Igreja do Bom Jesus de Turquel, nos coutos de Alcobaça, não as conseguimos inserir inequivocamente em nenhuma das duas oficinas estudadas. Contudo, fica a dúvida: farão estas duas esculturas parte da encomendada ao mítico Frei Pedro?

Conclusões

As esculturas em barro cozido policromado do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça encomendadas entre o último terço do século XVII e meados do século XVIII terão sido executadas por várias oficinas barristas, algumas a trabalhar simultaneamente em determinados períodos. Tendo havido várias oficinas, é possível que tenham existido oficinas com constituições diferentes, umas por conversos, eventualmente com a colaboração de seculares, e outras apenas por seculares. É nossa convicção de que Frei Pedro tenha existido e sido um dos escultores conversos.

Desconhece-se a relação entre Frei Cipriano da Cruz e Alcobaça, mas é viável admitir que tenha integrado a primeira oficina barrista seiscentista, ainda enquanto secular, dadas as evidentes

semelhanças estéticas e técnicas entre as esculturas desta oficina e as esculturas da sacristia do Mosteiro de São Martinho de Tibães e a compatibilidade cronológica.

Estas oficinas barristas não trabalharam exclusivamente para o mosteiro e os seus coutos, uma vez que encontrámos várias esculturas suas noutros pontos do país e existe alguma documentação sobre encomendas de esculturas ao mosteiro de Alcobaça.

Agradecimentos

Os autores manifestam o seu agradecimento ao Dr. Jorge Pereira de Sampaio, director do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça; à Dr.^a Cecília Gil, ao Dr. Rui Raquilho e à Dr.^a Maria Augusta Trindade Ferreira, antigos directores do mesmo mosteiro; ao Prof. Doutor António Filipe Pimentel, director do Museu Nacional de Arte Antiga; ao Dr. José Morais Arnaud, presidente da direcção da Associação dos Arqueólogos Portugueses; ao Dr. Anísio Franco e ao Dr. Rui Trindade, conservadores do MNAA; à Dr.^a Dora Mendes, directora do Museu do Hospital e das Caldas da Rainha; à Dr.^a Maria José Meireles, técnica superior do Museu de Alberto Sampaio; à Dr.^a Joana Barata, técnica do Museu Municipal de Coimbra; ao Dr. Luís Sebastian, coordenador local da Direcção Regional da Cultura do Norte; ao Dr. Bernardo Trindade e restante família, à família do Prof. Doutor Abel de Andrade; ao Prof. Doutor Nelson Correia Borges, Professor Associado aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; pela colaboração prestada durante a elaboração deste estudo, indispensável para alcançar os resultados obtidos.



Fig. 1 – Semelhanças entre relicários do Santuário e esculturas da primeira oficina do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça



Fig. 2 – Igreja da sacristia do Mosteiro de São Martinho de Tibães



Fig. 3 – Relicário de Santa Maria Madalena do santuário do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça

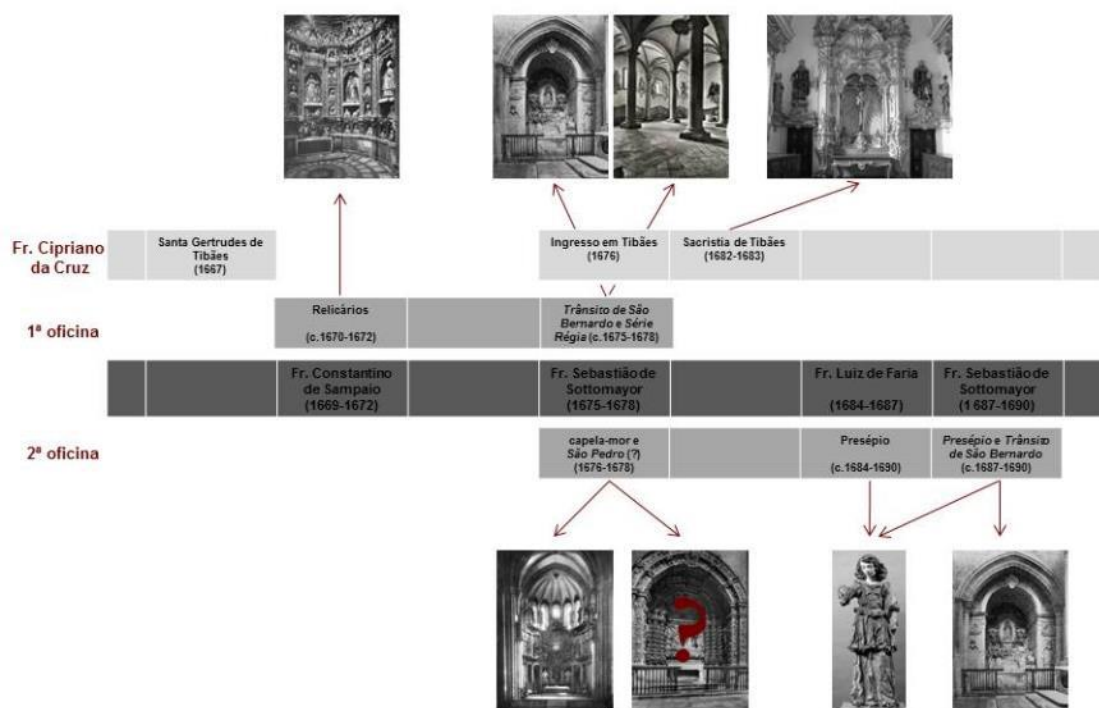


Fig. 4 – Cronologia dos conjuntos escultóricos em barro cozido policromado do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e a compatibilidade cronológica entre estes dois grupos de esculturas sustentam a hipótese de que o escultor bracarense tenha integrado esta oficina



Fig. 5 — Semelhanças entre o São Gabriel da Anunciação do retábulo da capela-mor, um anjo da glória do *Trânsito*, o Anjo do Presépio do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e o São Gabriel da Anunciação do Mosteiro de São João de Tarouca



Fig. 6 — Santa Teresa do Menino Jesus do Convento de Santa Teresa de Jesus de Carnide



Fig. 7 — Santo Alberto de Trápari do Convento de Santa Teresa de Jesus de Carnide

BIBLIOGRAFIA

Fontes Manuscritas

AAAP (Arquivo da Associação dos Arqueólogos Portugueses). *Actas*, “Acta da Assembleia Geral do dia 25 de Novembro de 1884”. RAACAP.

—. *Actas*, “Acta da Assembleia Geral do dia 25 de Janeiro de 1885”. RAACAP.

AMNAA (Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga), *Livro n.º 9 Escultura, Inventário do Museu Nacional de Belas Artes*.

ANTT, Ministério das Finanças, Convento de Santa Maria Madalena de Alcobaça.

—. Ministério das Finanças, Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.

Fontes Impressas

ARRUDA, Luísa, e Paulo Henriques, Alexandre N. Pais e Monteiro, João Pedro Monteiro. *António Capucho: Retrato do homem através da colecção*. Lisboa: Civilização, 2004.

Barristas Portugueses. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; Academia Nacional de Belas-Artes, 1938.

BORGES, Nelson. “O Hospital Termal das Caldas da Rainha. Arte e Património.” Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998.

CALADO, Maria Margarida, e Pedro Canavarro. “Investigação Histórica”, in *Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça*, 13-35. Alcobaça: ADEPA, 1974.

COCHERIL, D. Maur. *Alcobaça: Abadia Cisterciense de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

CONCEIÇÃO, Frei Cláudio da. *Gabinete Histórico*. Tomo IV. Lisboa: Imprensa Nacional, 1819.

CONCEIÇÃO, Frei António da. *Claustro Franciscano*. Lisboa: Of. de António Isidoro da Fonseca, 1740.

DUARTE, Ana Cristina. *Princesas e Infantas de Portugal*. Lisboa: Colibri, 2008.

FEYO, Sebastião B. “Organização da Ficha do Grupo dos Anjos músicos de Alcobaça”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* 1/4, 1949: 223-227.

LE GAC, Agnès, e Ana Alcoforado. *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*. Coimbra: Capital Nacional da Cultura 2003, 2003.

LE GAC, Agnès, et al. “The Tibães Terracotta Sculpture by the lay Brother Cipriano da Cruz”, in *ICOM-CC 16th Triennial Conference*, Lisboa, 2011.

MACEDO, Diogo. *A Escultura Portuguesa nos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Revista Ocidente, 1945.

MOURA, Carlos. “A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)”. Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006.

NASCIMENTO, Augusto A. *Cister: Os Documentos Primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

NATIVIDADE, José V. *O Mosteiro de Alcobaça: Notas Históricas, a Igreja, os Túmulos, o Mosteiro*. Porto: Imprensa das Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu, 1929.

NATIVIDADE, Manuel V. *O Mosteiro de Alcobaça*. Coimbra: Imprensa Progresso, 1885.

PIEIDADE, Frei António da. *Espelho de Penitentes* [...]. Lisboa: Oficina José António da Sylva, 1728.

QUEIRÓS, José. *Cerâmica Portuguesa*. Lisboa: Typ. do Annuario Commercial, 1907.

RATTAZZI, Princesse. *Le Portugal à Vol d'Oiseau: Portugais et Portugaises*. Paris: A. Degorce-Caddot Éditeur, 1876-1879.

REMÍGIO, André V. “A produção escultórica em barro cozido policromado do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça”, in *Congresso Internacional: Mosteiros Cistercienses: Passado, Presente, Futuro*. (no prelo).

—. “O retábulo da capela-mor da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e o tratamento de Conservação e Restauro da escultura da Virgem com o Menino”, in *IV Congresso Internacional Cister en Portugal y en Galicia*, Tomo II. Braga – Osseira, 2009: 905-928.

—. “Relicários do Santuário do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça”, in *Prática da Teoria: Tratamentos de Conservação e Restauro*, 2009: 33-42.

—. “O retábulo do Trânsito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação” in *Conservar Património* 15, 2012.

SANTOS, Frei Manuel. *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*. Edição fac-similada (1716). Alcobaça: ADEPA, 1979.

SANTOS, José. *Catálogo da Notável e Preciosa Livraria que foi do Ilustre Bibliógrafo conimbricense Conde do Ameal (João Correia Aires de Campos)*. Porto: Tip. da Sociedade de Papelaria (exemplar com anotações manuscritas da Biblioteca Central da Marinha), 1924.

SANTOS, Reynaldo dos. *A Escultura em Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1948-1950.

SEQUEIRA, Gustavo M. *Depois do Terramoto: subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*. Vol. IV. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1934.

SEQUEIRA, Matos. *No Leilão Ameal, Crónicas de uma Livraria a menos*. Lisboa: Letra Livre, 2008.

SERRÃO, Vitor. “A Arte da Pintura entre o Gótico Final e o Barroco na Região dos Antigos Coutos de Alcobaça”, in *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*. Lisboa: IPPAR. 1995: 82-113.

—. *História da Arte em Portugal: O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SMITH, Robert. *Frei Cipriano da Cruz, Escultor de Tibães*. Porto: **Livraria Civilização**, 1968.

SOBRAL, Luís M. “A Capela do Desterro de Alcobaça: estilo, narração e simbolismo”, in *Cister: Espaço, Territórios, Paisagens*, volume II. Lisboa: IPPAR. 2000: 407-424.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 5 – CROSSING BORDERS – HISTÓRIA, MATERIAIS E TÉCNICAS ARTÍSTICAS*A técnica e a cor do romantismo pelas mãos de Tomás de Anunciação***Diogo Sanches**

REQUIMTE-LAQV, Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

Ângela Ferraz

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, e Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

Tatiana Vitorino

REQUIMTE-LAQV, Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

Leslie Carlyle

REQUIMTE-LAQV, Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

Márcia Vilarigues

VICARTE, Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, e Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Rita Macedo

Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, e Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Maria João Melo

REQUIMTE-LAQV, Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

No contexto da pintura de paisagem de Tomás de Anunciação predominam os tons quentes dos ocre que compõem vastas manchas tonais que contrastam com a claridade dos azuis dos céus. A par dos verdes, compostos de arsénio e outros de cobre, que se dispersam nas folhagens, o pintor reserva as cores mais intensas e vibrantes como o amarelo de crómio, o azul da Prússia, o azul ultramarino e o vermelhão para os delicados pormenores que constroem as personagens, frequentemente figuras humanas representando camponeses. Tomando como exemplos as pinturas *Paisagem e Animais* (1852) ou *Vista da Penha de França* (1857), a representação das árvores suscita um interesse particular quando, para um esperado verde das folhagens, o pintor recorre a uma paleta essencialmente castanha (Fig. 1). “As árvores tornam-se cenário, discretamente, no seu alindamento convencional, e só os animais finalmente mereciam a sua atenção apaixonada.” (FRANÇA, 1966, 263).

A par desta reduzida paleta que caracteriza a pintura de Anunciação interessa compreender a evolução do artista no domínio das técnicas e dos materiais. Um dos grandes desafios que a presente investigação enfrenta é conseguir fundamentar e correlacionar as evidências materiais e técnicas encontradas nas obras com o testemunho da informação literária da época. Verifica-se que na primeira metade do século XIX há, em Portugal, uma crescente preocupação em traduzir bibliografia estrangeira. Nela incluem-se manuais de apoio às técnicas da pintura e, muito particularmente, à disciplina de desenho, considerada basilar no ensino da arte pictórica.¹ Contudo, no caso de Anunciação, são ainda desconhecidos quaisquer manuais ou apontamentos que teriam sido elaborados por este professor da Academia.

A investigação de Maria Helena Lisboa, não sendo um estudo aprofundado desta matéria, aponta três obras como possíveis manuais que terão sido consultados pelos alunos da Academia de Belas-Artes de Lisboa. São estes o *Cours de Peintre par Principes* (séculos XVII-XVIII), de Roger de Piles, o *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1724), de Antonio Palomino Castro y Velasco e o *Manuel du Peintre et du Sculpteur* (1833), de Louis-Charles Arsenne (LISBOA, 2007, 308-314). Se a escolha das duas primeiras é prova do ainda considerável apego ao modo de fazer académico, já o manual de Arsenne poderá oferecer esclarecimentos mais atualizados do período em estudo.

Dado importante é também o legado de Manuel de Macedo (1839-1915) que, segundo Rangel de Lima, teria estudado no *atelier* de Anunciação entre 1857 e 1858 (LIMA, 1876, 41). O seu *Manual de Pintura* é profícuo nas descrições de materiais e procedimentos e constitui-se como um importante testemunho das práticas pictóricas da segunda metade do século XIX, em Portugal.

Antes da caracterização material das obras é necessário ter em conta os princípios básicos da construção de uma pintura a óleo (Fig. 3). A tela foi utilizada como suporte das pinturas estudadas, e sobre ela foi aplicada uma fina camada de isolamento com cola animal seguida de uma preparação essencialmente branca. Esta última atua como elemento que garante a estabilidade mecânica da pintura e dissimula os efeitos da textura e do tom castanho da tela. Na maioria dos casos é ainda aplicada uma última camada branca muito lisa e mais opaca (Fig. 3, camada 3), sobre a qual são diretamente aplicadas as tintas quando não antecede um esboço ou desenho preparatório. Inicia-se então o processo de construção da cor.

O processo da aplicação das tintas em três fases é descrito por Manuel de Macedo à semelhança do que acontece nos manuais estrangeiros.² Podemos assumir que este seria um conhecimento técnico básico, integrado quer no ensino académico nacional quer em instituições estrangeiras, nomeadamente francesas e inglesas. De uma forma geral dava-se início à construção da pintura preenchendo grandes áreas com um tom neutro, correspondentes aos espaços confinados às partes escuras, separadas dos pontos de luz. Seguiu-se a operação de recobrir, dando agora maior ênfase ao pormenor. Por fim, a terceira etapa consistia no acabamento e na definição de contornos e pontos de luz através do impaste (MACEDO, 1898, 43).

A radiografia e a análise de cortes estratigráficos revelam fases intermédias do processo criativo, podendo estas ser indício de que a pintura de Anunciação seguia os preceitos acima descritos. Na obra *Vista da Penha de França* (1857) é possível ter a perceção de uma pincelada larga, subjacente à pintura final (Fig. 2). A copa das árvores é iniciada sem pormenor com um tom intermédio castanho, como podemos observar pela presença da camada 4 no corte estratigráfico da figura 3.

Analisando as instruções descritas nos manuais de Macedo e de Arsenne, constata-se que o primeiro não fornece informação sobre a natureza química da camada de preparação, referindo apenas a

¹ No *Catálogo dos livros da biblioteca da Academia de Bellas Artes*, de 1862, podemos encontrar a lista desse apoio bibliográfico de que os alunos e professores da Academia de Belas-Artes de Lisboa dispunham.

² Leslie Carlyle refere, entre outros, nomes como Bardwell, Templeton e Bouvier como autores que explicam o método da pintura por fases, ou *Painting in Stages*, pp. 200-202.

utilização do branco de zinco e branco de chumbo como pigmentos para a fase da pintura. Macedo aconselha ainda um “aparelho” misto³, com a sobreposição de uma primeira camada, que consiste numa têmpera de cola animal e branco finamente moído, e de uma segunda, à base de óleo de linho que aglutina o mesmo branco.⁴ Arsenne reconhece algumas vantagens da têmpera mas dá preferência às preparações feitas com óleo e branco de chumbo misturados de maneira a formar uma pasta macia que cobre a tela com uma só aplicação (ARSENNE, 1833, 337).⁵

No entanto, ambos os autores referem a existência de duas qualidades de branco de chumbo, sendo a que possui um grão mais fino e homogêneo o chamado branco de prata.⁶ Apenas Arsenne apresenta pormenores sobre os diferentes tratamentos que permitem obter este pigmento mais fino (ARSENNE, 1833, 225).

Em todas as pinturas analisadas estão presentes estas duas qualidades de branco de chumbo. De uma forma geral a versão mais grosseira é utilizada nas primeiras camadas de preparação, sendo a mais refinada aplicada por último.

Não existe porém uma total correspondência entre os dados fornecidos por estas duas fontes bibliográficas e a evidência material das pinturas. Neste contexto, para tentar compreender esta disparidade foram consultados os livros de despesa da Academia de Belas-Artes de Lisboa com vista a estabelecer uma relação entre as aquisições e os materiais utilizados na época.

Tal como demonstram as análises, a natureza dos materiais encontrados na camada de preparação das diversas telas não é constante. Assim, para a aplicação direta sobre a tela temos como material mais utilizado o cré (carbonato de cálcio), sendo a alternativa misturas de branco de chumbo e de sulfato de bário. No que respeita à aquisição de cargas⁷ não encontramos referências explícitas sobre o sulfato de bário. Já quanto ao carbonato de cálcio foram identificados mais de vinte registos nos referidos livros de despesa, entre 1862 e 1876, sob as designações de cré e cré da Holanda mas destinados às oficinas de estampa.

As análises à camada de preparação do quadro *Vista da Amora* (1853) revelam uma mistura de branco de chumbo e sulfato de bário, o que, segundo algumas fontes, poderia tratar-se do alvaiade de Veneza.⁸ Este produto é igualmente referenciado em 1847 nos livros de despesa da Academia Nacional de Belas-Artes onde é registada uma encomenda para as aulas de pintura.⁹

Maior constância existe na aplicação da última camada, que é aplicada antes da execução da pintura, constituída por uma fina e opaca camada de branco de chumbo (Fig. 3, camada 3).

³ O aparelho misto é um termo utilizado para designar uma camada de preparação cujo ligante consiste numa mistura de óleo e cola.

⁴ A atribuição do tipo de branco não é clara, apenas na edição de 1915 o autor refere a utilização de gesso fino para esta têmpera de cola animal que constitui a primeira camada de preparação, e alvaiade para o segundo aparelho que é feito à base de óleo.

⁵ No século XVII, o famoso tratado de Théodore de Mayerne já fazia considerações sobre a escolha entre o ligante à base de óleo e a têmpera de cola. Constatava-se que a progressiva opção pela versão oleosa se devia à natureza absorvente da cola e à sua susceptibilidade à degradação com a humidade.

⁶ A designação de branco de prata nem sempre teve igual significado. Pode caracterizar um pigmento que contém prata na sua composição, mas também pode estar relacionado com um composto de carbonato de chumbo (*The Pigment Compendium*, p. 343). Por outro lado, são também conhecidas inúmeras receitas que fazem alusão ao tratamento do composto de chumbo cuja moagem em água e a sua decantação permitia obter finas partículas deste pigmento (Witlox, 2012).

⁷ A definição de carga como elemento constituinte de uma tinta refere-se a materiais que, quando misturados com os pigmentos, não alteram significativamente as propriedades óticas finais. As propriedades mecânicas, a morfologia e a densidade são fatores inerentes que influenciam o rendimento das tintas e o seu manuseamento. A sua frequente utilização é ainda justificada pelo baixo custo destes materiais.

⁸ *The Pigment Compendium*, pp. 91 e 384.

⁹ *Livro de Receitas e Despesas*, vol.III, 1844-49, ABAL, p. 111.

Na segunda metade do século XIX, foram identificadas mais de setenta encomendas referentes a telas sem qualquer tipo de preparação, o que sugere que seria comum a aplicação da preparação das telas no contexto das aulas de pintura¹⁰.

No caso específico de Tomás da Anunciação sabe-se que em setembro de 1852, para a execução do quadro *Vista da Amora*, foi encomendada tela sem ser feita referência à sua preparação prévia.¹¹ É de salientar que em janeiro desse mesmo ano havia sido requisitado alvaiade (branco de chumbo) moído a óleo para “aparelhar” três quadros das aulas de pintura histórica.¹²

Por outro lado, foram identificadas apenas duas referências sobre a aquisição de panos já preparados nas décadas de sessenta e setenta, o que faz persistir a dúvida sobre a possível utilização destes materiais pré-fabricados de algumas das pinturas de Anunciação.¹³ Como já foi referido em cima, a preparação das telas é efetuada num sistema de sobreposição de camadas.

A análise visual das obras e a confirmação da identidade das tintas ao nível molecular revela a simplicidade da paleta adotada pelo pintor, um tanto restrita se considerarmos o fenómeno internacional da industrialização de novos pigmentos.¹⁴ Assim, para obter a atmosfera de uma paisagem tranquilizante o artista recorre com frequência ao emprego dos ocre que possibilitam subtis transições tonais entre o vermelho, o castanho e o amarelo. Neste contexto surge com alguma timidez o recém descoberto amarelo de crómio por vezes misturado com os ocre mais claros ou em conjunto com o azul da Prússia para formar alguns verdes da vegetação.

Como é prática comum neste tipo de pintura, não é estranho o uso de verniz para produzir efeitos de transparência sob a forma de velatura. O seu emprego excessivo intensificou e harmonizou o castanho das folhagens e alterou a superfície da pintura, iludindo quanto à correta interpretação dos materiais utilizados.

Uma das questões que se levantam relaciona-se com o uso de betume cuja natureza viscosa permitia obter velaturas castanhas de forma rápida e eficaz. Esta característica poderá ter sido responsável pela sua utilização até princípios do século XX sem que, por outro lado, fossem ignorados os efeitos nefastos à pintura devido ao seu fraco poder de secagem.¹⁵

Contradições nas afirmações de alguns autores são incentivo para uma cuidada análise sobre a possível presença de betume nas obras de Anunciação. Se, para José-Augusto França, Anunciação tinha uma “paleta que fugia aos betumes e se arriscava a aplicações de sépia”, segundo Armando de Lucena “o colorido andava confinado na escala dos tons castanhos, quentes, de um dourado aceso a

¹⁰ Livros de Encomendas, ABAL.

¹¹ “Pago [a Silencio Christão Barros] por 2½ palmos de tela para o quadro imprompto do concorrente Thomaz José da Annunciação”, *Livro de Receitas e Despesas*, vol. IV, 1849-55, ABAL, p. 97.

¹² “Pago ao droguista por 10... de alvaiade moído a óleo para o aparelho de 3 panos para as cópias dos 3 quadros de que estão encarregados os artistas de Pintura Histórica”, *Livro de Receitas e Despesas*, vol. IV, 1849-55, ABAL, p. 75.

¹³ Convém referir que os livros de despesas evidenciam que o trabalho de aplicação da camada de preparação e de engradamento não seria feito pelo artista, mas sim por um funcionário da Academia, denominado *pintor de broxa*.

¹⁴ Desde a primeira metade do século XIX os principais catálogos de fabricantes ingleses e franceses já reuniam um vasto conjunto de pigmentos que eram comercializados em pó ou como tubos de tinta. Os catálogos dos comerciantes portugueses e os registos de aquisições feitas no nosso país demonstram que a procura poderia condicionar a disponibilidade destes produtos. Além da questão do gosto e do estilo de pintura, o preço seria sem dúvida outro fator a ter em conta.

¹⁵ Em 1895 na revista *Arte Portuguesa*, Manuel de Macedo dedicava um capítulo ao tema da deterioração das pinturas a óleo. A par da nota sobre os progressos verificados nas ciências da conservação e no tratamento de quadros, foca os problemas que advêm das técnicas e dos materiais que podem pôr em risco a durabilidade das obras. Entre estes últimos estão o betume e o asfalto, que se consideram perigosos por secarem à superfície mas mantêm-se frescos nas camadas inferiores.

que não era estranho o malfadado betume da Judeia, a tinta artificiosa dos glacis” (FRANÇA, 1966, 261; LUCENA, 1943, 55).

Na investigação em curso foi escolhida a copa da árvore que figura no centro da composição da pintura *Paisagem e Animais* (1852) para recolher amostras da velatura e efetuar análises dos compostos a um nível microscópico e molecular. A figura 4 representa os resultados das análises, uma feita sobre uma zona mais opaca e escura e outra sobre uma zona mais clara e translúcida da velatura castanha. O espectro dá-nos informação sobre a presença simultânea de uma resina e de um ocre amarelo nos dois pontos da pintura analisados (Fig. 4, indicações a amarelo e vermelho, respetivamente). Curiosamente, a zona clara resulta essencialmente da cor do óxido de ferro ao passo que a parte escura da velatura resulta de uma espessa camada de resina amarelecida.

Estes dados estão de acordo com o que Ramalho Ortigão havia escrito acerca dos pigmentos utilizados no quadro *Vista da Penha de França* (1857) do então professor da Academia. Em 1879 o escritor, dirigindo-se a Miguel Ângelo Lupi, júri do concurso de pintura da mesma Academia¹⁶, utilizava a ironia para se referir às árvores pintadas por Anunciação como sendo “cor de chocolate, pintadas com terra de sena” (ORTIGÃO, 1945, 25).

Os resultados até agora obtidos não confirmam a existência de material betuminoso nas obras de Anunciação. Contudo seria necessário analisar mais pinturas para poder obter informações mais conclusivas, ainda que não possamos ignorar as referências feitas a estes produtos nos catálogos de fornecedores assim como nos livros de despesas da Academia.¹⁷

Quanto à resina que era utilizada tudo indica que seria a mástique. Encontram-se em curso análises laboratoriais para confirmação deste dado mas a consulta dos livros de despesa da Academia conta com várias referências de aquisição desta resina desde 1841 a 1881, muitas vezes surgindo sob a designação de *Verniz de Almécega*.

A análise detalhada das pinturas de Tomás de Anunciação oferece um conjunto de dados que possibilitam não apenas a avaliação das técnicas e materiais utilizados pelo pintor como também o seu enquadramento no contexto da arte nacional e estrangeira. A consulta de alguns manuais que circulavam pelas nossas academias, como os já referidos de Arsenne e de Macedo, prova que havia conhecimento do que se fazia noutros países, apesar da ainda forte presença dos dogmas de um ensino clássico arcaizante.

Embora escassa, e nem sempre clara, a informação fornecida pelos registos da Academia, quando confrontada com os catálogos de fornecedores da época, permite-nos desenvolver o conhecimento sobre a oferta de produtos que condicionaram o ensino e a prática da pintura na segunda metade do século XIX.

Se por um lado os dados que encontramos na literatura nem sempre têm correspondência com as evidências materiais das obras estudadas, só estas, nesses casos, poderão permitir fazer o caminho inverso, ajudando a construir a história da pintura portuguesa.

¹⁶ Trata-se do concurso para obtenção de bolsa de estudo no estrangeiro para estudar pintura de paisagem. Concorreram, nesse ano, Ernesto Condeixa, Artur Loureiro e Columbano Bordalo Pinheiro.

¹⁷ A lista de produtos da Serzedello & C.^a contém duas qualidades de betume, o *Betume Inglês* e o *Betume Judaico*. A significativa diferença de preço entre os dois produtos poderá estar relacionada com a origem dos materiais e com o processo de fabrico. Sabemos que a proveniência pode ser natural ou fruto da destilação do carvão, ou ainda produto da refinação do petróleo.

Nos livros de contabilidade da Academia de Belas-Artes de Lisboa encontramos algumas referências à aquisição de betume, ainda que seja necessária precaução ao interpretar a designação deste material, que muitas vezes consiste numa massa de preenchimento e não numa tinta para pintura.



Fig. 1 – À esquerda: pintura a óleo *Paisagem e Animais* (1852), 40,5 x 51,5 cm; à direita: pintura a óleo *Vista da Penha de França* (1857), 68,3 x 105,5 cm. Coleção do MNAC-MC.



Fig. 2 – À esquerda: imagem com luz visível de um pormenor da copa da árvore que se encontra em primeiro plano na pintura *Vista da Penha de França* (1857); à direita: radiografia do mesmo pormenor. A indicação a tracejado branco assinala o limite de uma primeira fase da pintura que é apenas visível na radiografia.

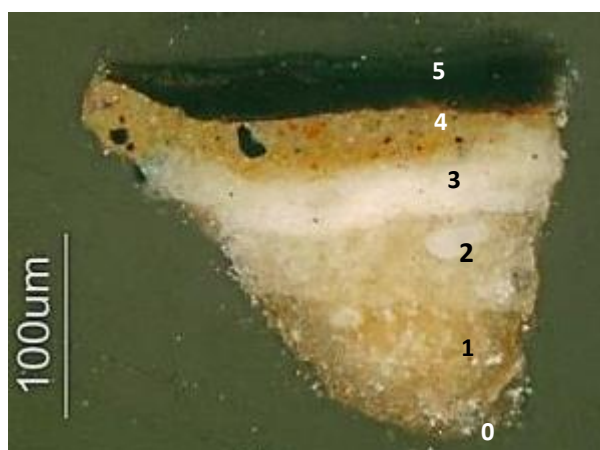


Fig. 3 – Amostra recolhida numa velatura castanha na pintura *Vista da Penha de França* (1857). A micrografia mostra o corte transversal onde é visível a estratigrafia completa da pintura: 0 – tela; 1, 2 e 3 – camadas de preparação; 4 – camada neutra intermédia; 5 – pintura final.

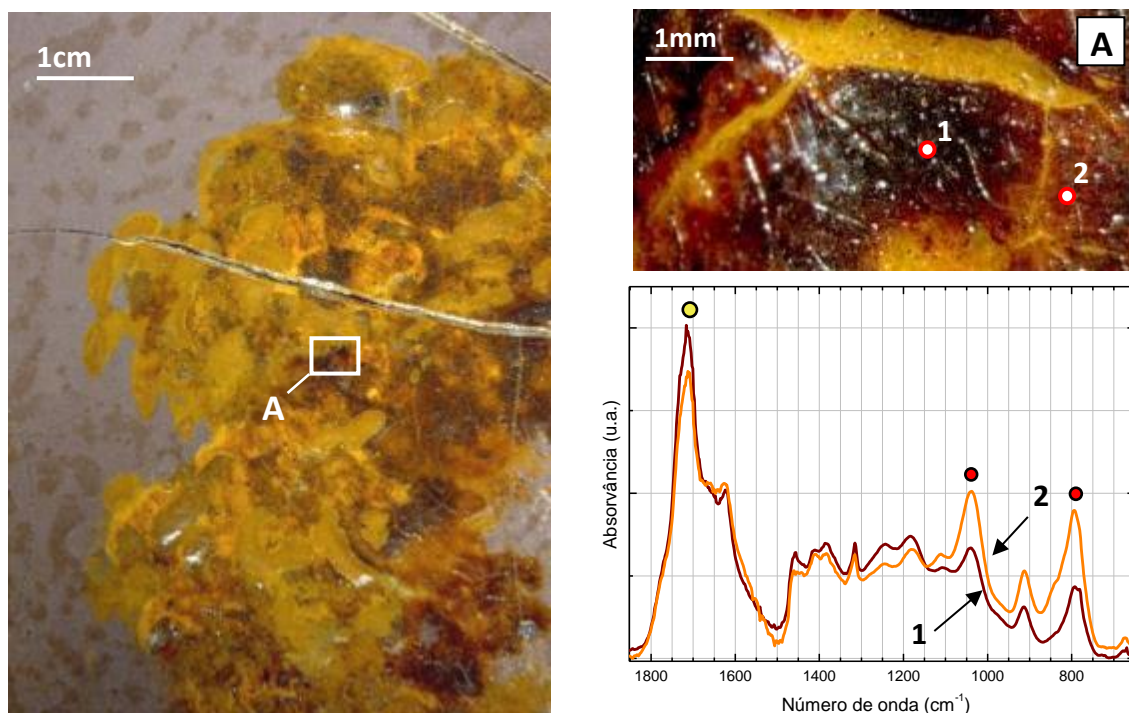


Fig. 4 – À esquerda: micrografia de um pormenor da copa da árvore da pintura *Paisagem e Animais* (1852) com indicação da área (A) onde foram recolhidas as amostras 1 e 2; em cima, à direita: ampliação da área (A) com indicação dos dois pontos de análise: 1 – zona escura da velatura; 2 – zona mais clara e translúcida; em baixo, à direita: sobreposição de espectros de infravermelho correspondente às análises 1 e 2 com indicação das bandas principais de uma resina (a amarelo) e de um óxido de ferro (a vermelho).

Agradecimentos

A equipa do Crossing Borders agradece ao Museu do Chiado, nomeadamente, na pessoa da curadora Maria de Aires Silveira. Agradecemos ainda à FCT-MCTES pelo financiamento do projeto *Crossing Borders: História, Materiais e Técnicas de pintores portugueses 1850-1918 (Romantismo, Naturalismo e Modernismo)* (PTDC/EAT-EAT/113612/2009) e das bolsas de doutoramento de Diogo Sanches (SFRH/BD/65690/2009) e de Ângela Ferraz (SFRH/BD/70093/2010). Por fim, ao laboratório associado REQUIMTE através do PEst-C/EQB/LA0006/2011, à unidade de investigação VICARTE através do PEst-OE/EAT/UIO729/2011 e ao Instituto de História da Arte.

BIBLIOGRAFIA

ARSENNE, Louis-Charles. *Manuel du peintre et du sculpteur: Ouvrage dans lequel on traite de la philosophie de l'art et des moyens pratiques*, Tomo II. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1833.

EASTAUGH, Nicholas, Valentine Walsh, Tracey Chaplin e Ruth Siddall. *The Pigment Compendium: A dictionary of historical pigments*. Burlington: Elsevier Butterworth-Heinemann Publications, 2004.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XIX*, Volume I. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.

CARLYLE, Leslie. *The Artist's Assistant: Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900. With Reference to Selected Eighteenth-century Sources*. Londres: Archetype Publications, 2001.

LIMA, Rangel de. *Serões Artísticos: Almanach das Artes e Letras*. Lisboa: Rolland Semiond, 1876.

LISBOA, Maria Helena. *As Academias e Escolas de Belas-Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, Coleção Teses. Lisboa: Edições Colibri / IHA – Estudos de Arte Contemporânea, FCSH, UNL, 2007.

LUCENA, Armando de. *Pintores Portugueses do Romantismo*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1943.

ORTIGÃO, Ramalho. *Arte Portuguesa*, Tomo III. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1947.

Livros de contabilidade, Academia Nacional de Belas-Artes, 14 volumes, 1837-1873.

MACEDO, Manuel de. *Desenho e Pintura: Bibliotheca do Povo e das Escolas*. Lisboa: Secção Editorial da Companhia Nacional Editora, 1898.

MAYERNE, Théodore Turquet de. *Pittura, scultura e delle arti minori (1620-1646)*. Manuscrito Sloane 2052 do British Museum, edição de Simona Rinaldi, prefácio de Michele Cordaro. Londres: De Rubeis Editore, 1995.

SEL, Pin. “Deterioração das Pinturas a Óleo”. *Arte Portuguesa*, n.º I, Ano I, 1895.

SILVEIRA, M. Aires, R. H. da Silva e P. Lapa. *Museu do Chiado: arte portuguesa 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994.

WITLOX, M., L. Megens e L. Carlyle. “To prepare white excellent...”: reconstructions investigating the influence of whashing, grinding and decanting of stack-process lead white on pigment composition and particle size, *The Artist's Process: Technology and Interpretation*, ATSR (4). Londres: Archetype Publications, 2012: 112-129.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 5 – CROSSING BORDERS – HISTÓRIA, MATÉRIAS E TÉCNICAS ARTÍSTICAS

Um códice modernista: Amadeo e La Légende de Saint Julien l’Hospitalier

Ana Margarida Silva

REQUIMTE-LAQV, Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

Cristina Montagner

REQUIMTE-LAQV, Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

Márcia Vilarigues

VICARTE, Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

Rita Macedo

Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, e Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Maria João Melo

REQUIMTE-LAQV, Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

Marcello Picollo

Istituto di Fisica Applicata “Nello Carrara”, Florença

Adelaide Miranda

Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

João A. Lopes

IMed, Departamento de Farmácia Galénica e Tecnologia Farmacêutica, Faculdade de Farmácia, Universidade de Lisboa

Crossing Borders: História, Materiais e Técnicas de pintores portugueses 1850-1918 (Romantismo, Naturalismo e Modernismo) é um projecto interdisciplinar no qual colaboram historiadores da arte, curadores, cientistas da conservação e da informática, com o intuito de contribuir para uma caracterização mais precisa dos três movimentos em Portugal. Como tal, está a ser desenvolvida uma investigação onde as práticas dos artistas portugueses são analisadas de modo comparativo com as dos seus contemporâneos europeus, de modo a perspectivá-los nos contextos histórico e social. Neste âmbito, a obra de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) foi seleccionada como caso de estudo.

Amadeo partiu para Paris em 1906 e regressou a Portugal em 1914 com o início da 1.^a Grande Guerra. Apesar da sua curta existência, o pintor de Manhufe deixou uma obra ímpar no contexto da pintura portuguesa do início do século XX. Considerado o mais importante pintor do modernismo¹, explorou diversas experiências artísticas² ao longo do seu percurso.

*La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*³ (1912), baseada no conto homónimo de Gustave Flaubert, revela-se uma obra singular⁴ na sua produção e o seu único *livro de artista* (Fig. 1). Recriação em chave modernista de um manuscrito iluminado, apresenta pormenores que nos remetem para as obras dos *scriptoria* e oficinas medievais.

Em Amadeo, certamente, não se coloca a hipótese de um revivalismo ou de mimetismo. Todavia, na *La Légende*, o mundo medieval é convocado, desde logo, com o conto centrado em São Julião Hospitaleiro⁵ manifestando-se na forma como se estrutura o livro, na relação entre texto e imagem, no papel dado às margens e, ainda, na função simbólica do bestiário e da heráldica (Fig. 1).

A Fundação Calouste Gulbenkian editou em 2006 uma versão fac-similada de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, com o intuito de divulgar esta obra. O ensaio de Maria Filomena Molder que nela se inclui fornece uma *visão panorâmica* da mesma, contextualizada no percurso do artista naqueles anos de 1911-1912, despertando o olhar do leitor, fólio a fólio, para as suas diversas particularidades. Destas realça-se o admirável trabalho de copista-calígrafo de Amadeo, no qual reconhecemos o rigor e o gosto pela harmonia de um monge medieval. Por outro lado, evidencia-se ainda o facto de o realizar a partir da história de Flaubert em língua francesa, sem que se observem erros ou hesitações, revelando familiaridade com o texto e grande “capacidade hermenêutica”⁶.

Em Janeiro de 2012, a equipa do *Crossing Borders* levou a cabo uma investigação sobre os materiais e técnicas utilizados pelo artista neste livro manuscrito. Esta investigação coincidiu com o centenário da *La Légende*. Os resultados obtidos serão ponto de partida para uma discussão sobre a eventual intenção do artista de criar pontes entre o seu livro e a iluminura medieval. Recorrendo ao mapeamento da cor em toda a ilustração, através de algoritmos matemáticos, procurar-se-á compreender se a riqueza cromática de *La Légende* possui relações semelhantes àquelas que se encontram nos estudos sobre iluminura medieval.

Durante a época em que viveu em Paris (1906-1914), o jovem pintor terá certamente estado a par dos diversos *livres d'artiste* que iam surgindo. Maria Jorge Vale Pereira refere que estes acompanharam as vanguardas, resultando da associação de escritores e artistas que colaboravam entre si na produção dos mesmos (Pereira 2008). Guillaume Apollinaire e André Derain, que Amadeo

¹ José-Augusto França refere que o termo “modernismo” “é muito nacional”, aludindo à primeira geração de artistas portugueses dos anos 10 e 20 do século XX, prolongados em 30 e adaptados ainda em 40 [cf. França, J.-A., *História da Arte em Portugal: O Modernismo*, Lisboa: Editorial Presença, 2004].

² “Sou impressionista, cubista, futurista, abstracionista? De tudo um pouco” [cf. Amadeo, citado em: Alfaro, C., *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia* [Catálogo Raisonné]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 253].

³ Colecção Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

⁴ A obra de Amadeo de Souza-Cardoso é caracterizada, sobretudo, pela pintura sobre cartão e sobre tela [cf. *Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura* [Catálogo Raisonné], Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008].

⁵ Referido na *Lenda Dourada* de Jacques de Voragine, escrita c. 1255 [cf. Voragine, Jacques. *La Légende dorée*, trad. Théodore de Wyzewa. Paris: Seuil, 1998, p. XVIII]. As catedrais de Chartres (1215-25) e de Ruão (1220-30) apresentam painéis em vitral ilustrando a vida deste santo. De salientar que foi a partir destes vitrais da catedral de Ruão que Gustave Flaubert se inspirou na realização do conto de São Julião. Tal como o próprio refere no último parágrafo do mesmo: “Et voilà l'histoire de Saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays” [Eis a história de São Julião Hospitaleiro, mais ou menos como é representada num vitral de igreja da minha cidade].

⁶ Cf. Molder, M.F., Ensaio in Amadeo de Souza-Cardoso, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, pp. 16-17.

bem conhecia, conceberam em 1909 um dos primeiros livros de artista intitulado *L'Enchanteur Pourrissant* (Alfaro 2007, Rowel 2002). Por outro lado, o contacto com os artistas russos tê-lo-á introduzido nas criações de livros de artista das vanguardas russas. Em 1912, Natália Goncharova publicou em colaboração com escritores russos a obra intitulada *Igra v adu [Um jogo no Inferno]*, um dos primeiros livros de artista neste contexto (Pereira 2008, Rowel 2002). É possível que Amadeo de Souza-Cardoso tenha tido conhecimento deste livro, cuja estética, apesar de diferente, aparenta algumas semelhanças no desenho. Não existe, contudo, evidência de que tal tenha acontecido. De salientar que, ao contrário do manuscrito de Amadeo, todos os livros atrás referidos são edições impressas. Os livros de artista russos eram então usados, sobretudo, como meio privilegiado de divulgação da produção artística emergente (Pereira 2008), cujo estilo parece estar mais próximo daquele da *La Légende*. Muitas vezes resultaram da associação de escritores e artistas que recuperaram nos seus desenhos uma linguagem gráfica primitiva, inspirada na iconografia russa (Pereira 2008, Rowel 2002). Neles encontra-se um certo misticismo e revisitação ao passado já encenado por William Blake, “exemplo paradigmático e prenunciador dos livros de artista” (Pereira 2008), cuja influência na obra de Amadeo terá de ser considerada em estudos futuros. Do império russo provinha, também, a exuberância dos espectáculos dos *Ballets Russes*, de Diaghilev, que se iniciam na capital francesa naquele período. A influência dos trajes desenhados por Léon Bakst para os *Ballets* são evidentes na ilustração da *La Légende*, em particular na representação de Julião como bailarino, que recorda a graciosidade de Nijinsky (Molder 2006, Pritchard 2010).

1912 é o ano da afirmação artística para Amadeo. O sucesso adquirido pela participação no Salão dos Independentes e pela publicação do álbum *XX Dessins* são determinantes. Com *La Légende* marca-se um ponto de chegada artística para Amadeo, que com esta obra afirma a sua identidade gráfica. Para Amadeo de Souza-Cardoso “as viagens, então, são o grande livro do artista [...]. Ora, em todos os livros é preciso virar de folha, esse virar de folha equivale aqui a uma viagem”⁷. É precisamente durante um período de férias na Bretanha, no Verão de 1912, que o artista inicia a ilustração do conto de São Julião. Os ambientes bretões que Amadeo visitara inspiraram a sua obra. Nela observam-se elementos que remetem, em especial, para a arquitectura e para elementos decorativos dos castelos que visitou de Pont l'Abbé e Keriolêt, bem como para as suas tapeçarias alusivas a episódios de caça (Alfaro 2007).

A escolha do pergaminho⁸ para revestimento das pastas do livro estabelece desde logo uma ligação à Idade Média. O interior do manuscrito é constituído por 143 fólios, sendo dividido em três partes: a) frontispício e páginas iniciais com monogramas; b) sinopse por imagens, onde se apresentam as personagens e a sequência da história de São Julião Hospitaleiro; e c) texto e ilustração da obra propriamente dita. A divisão dos capítulos em numeração romana e a respectiva decoração, bem como as capitulares mais simples, mas requintadas, e os fins-de-linha presentes em alguns fólios remetem-nos para as realizações medievais, nomeadamente, dos Livros de Horas (Figs. 1 e 2).

É notável, igualmente, a relação que se estabelece entre texto e imagem. O texto é emoldurado pelas margens povoadas de imagens e ornamentos à maneira da iluminura gótica. A mancha de texto assume forma e como tal é também imagem, sendo este aspecto explorado tanto no códice medieval como na modernidade de Amadeo (Fig. 3). Trata-se, portanto, de um processo milénar que organiza o texto em imagens, como acontece de forma extrema na poesia visual contemporânea (Fig. 3). O uso de animais remete-nos para uma tradição mais antiga, românica, em que o bestiário é utilizado como ornamento e símbolo. A figura do falcão está associada a Julião⁹, caçador feroz e corajoso. Nos bestiários medievais é símbolo de nobreza e, até mesmo, do nobre convertido¹⁰. Uma

⁷ Cf. Amadeo, citado em: *Amadeo de Souza-Cardoso: Diálogo de Vanguardas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 23.

⁸ Sobre este encontram-se pintados pequenos brasões, alguns dos quais em destaque.

⁹ O falcão é um dos atributos de São Julião Hospitaleiro.

¹⁰ Cf. Gonçalves, M.I.R. *Livro das Aves*, Edições Colibri: Lisboa, 1999.

outra figura importante é o veado, que pressagia o parricídio e que nos bestiários medievais é apontado como símbolo de benevolência e de perseguição por parte do maligno (Clark 2006). Outros elementos são as cabeças de animal, que nos códices medievais prefiguram em determinados contextos um sentido demoníaco.

Ao folhearmos o livro parece-nos rever o próprio Amadeo na imagem do cavaleiro e do caçador num imaginário aristocrático e medievalista impregnado do sentido do maravilhoso e do exotismo. Vários fólios são decorados com brasões que se evidenciam pelo seu forte contraste cromático, alguns dos quais alusivos à heráldica bretã. Noutros, a decoração resulta da desconstrução desses mesmos brasões, nos quais é possível observar, isoladamente: flores-de-lis, instrumentos de guerra, insectos, vários animais, castelos, entre outros elementos (Molder 2006).

Tal como no códice medieval, a cor é factor estético sendo também usada para melhor destacar as imagens do texto. A forma como a cor é construída remete mais para uma iluminura românica do que gótica, sendo aplicada pura, em fortes contrastes como o azul-vermelho, verde-vermelho ou o preto-dourado (Figs. 1 e 3). Ainda que sem a opacidade da têmpera medieval, tal como na iluminura românica as cores são muito luminosas e os materiais dos mais duradouros.

Em relação à “paleta molecular” utilizada na *La Légende*¹¹, encontrou-se correspondência com a paleta de Amadeo, baseada nos resultados do estudo anterior¹², à excepção dos azuis e das cores metálicas. O azul de cobalto, o azul de Amadeo na pintura a óleo, encontra um seu equivalente cromático no azul ultramarino na aguarela. Entre os pigmentos identificados nas ilustrações encontram-se o amarelo de cádmio, o ocre amarelo, o azul da Prússia, o azul ultramarino, o viridian, o verde esmeralda, o violeta de cobalto, o vermelhão, o laranja de cádmio, a laca de cochinhila e, finalmente, o negro de carvão, presente na *tinta-da-china*¹³. Estes colorantes, de tons muito puros, são aplicados sem mistura, o que permite a construção da luminosidade já referida. As tintas à base de ouro e de prata são aplicadas profusamente e, em particular, na sinopse. No caso da prata observa-se alguma degradação, com consequente enegrecimento extensivo em especial em áreas pintadas próximo dos bordos dos fólios (Fig. 4).

Na iluminura medieval, o ouro e a prata são símbolo de luz e riqueza, aplicam-se em motivos que se desejam destacar pela sua majestade como as auréolas dos santos e ainda, de uma forma geral, em múltiplos elementos decorativos na construção de uma página de onde jorra luz (Fig. 4).

Como tintas de escrita, observa-se ainda a presença de azul de cobalto, verde de cobalto e de uma tinta vermelha sintética, pertencente à família *β -naphthol*; esta última talvez um pouco surpreendentemente, uma vez que este tipo de corantes não é dos mais estáveis.

Estudos recentes sobre o significado da cor na iluminura medieval portuguesa evidenciaram a relevância de um mapeamento sistemático da cor (Melo *et al.* 2014), ou seja, a importância de determinar qual a proporção ocupada, em área, por cada uma das cores. No caso da iluminura medieval, sempre que o texto integrava a imagem, este também foi contabilizado como cor. Pelo contrário, na *La Légende* procedeu-se ao mapeamento das imagens e do texto (Fig. 5).

¹¹ Análises *in situ* por microfluorescência de raios X dispersiva de energias (μ -EDXRF), espectroscopia em reflectância por fibras ópticas (FORS) e microespectroscopia Raman (μ -Raman), complementadas com observações ao microscópio óptico.

¹² Cf. “Uma mão cheia de cores: O nascimento da Arte Moderna”, in *Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura* [Catálogo Raisonné]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

¹³ Fórmulas químicas dos pigmentos identificados: amarelo de cádmio (CdS), ocre amarelo ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$), azul da Prússia ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$), azul ultramarino ($\text{Na}_8(\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24})\text{S}_n$), viridian ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), verde esmeralda ($\text{Cu}(\text{C}_2\text{H}_3\text{O}_2)_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$), violeta de cobalto ($\text{Co}_3(\text{AsO}_4)_2$), vermelhão (HgS), laranja de cádmio ($\text{Cd}(\text{S},\text{Se})$), negro de carvão (C), ouro (Au) e prata (Ag).

Da análise dos resultados obtidos gostaríamos de salientar os seguintes aspectos. É interessante destacar a evolução do cromatismo da própria ilustração, ao longo dos capítulos, de acordo com a sequência da própria história de São Julião Hospitaleiro. Deste modo, no capítulo I, relativo aos “anos dourados” de Julião, Amadeo utiliza profusamente o ouro em detrimento da prata. Já no capítulo II, em que Julião foge e comete o parricídio, reduz os tons dourados, dando lugar aos prateados, transmitindo uma sensação de frio e desconforto. Finalmente, no capítulo III, em que se narra o percurso de santidade de Julião, ouro e prata apresentam-se em proporções semelhantes. A obra termina com a representação de São Julião na sua barca, onde lua e auréola de santidade se confundem no seu prateado. Desta análise observa-se ainda que, de acordo com os pigmentos identificados, existe uma predominância de vermelhos, laranja e amarelo. Estes contrastam maioritariamente com o verde, tendo as cores azul e o violeta um lugar reduzido na ilustração.

Amadeo constrói a cor com a pureza cromática de uma iluminura gótica, introduzindo pormenores desta fonte de inspiração, num exemplar único e precioso, que exhibe o virtuosismo da sua técnica e exprime o seu profundo modernismo. Ele, Amadeo, produziu um códice tão belo e duradouro como as obras de arte medievais, mas onde o copista e o iluminador se juntam num só, não mais anónimo. Testemunho da sua admiração pelos mestres da luz e cor, é também uma afirmação do seu individualismo e modernidade. Recorrendo à cor para dar vigor às palavras de Flaubert, salienta através deste recurso pormenores que, consciente ou inconscientemente, criam dinamismo ao longo da obra, gerando emoções no leitor.

Agradecimentos

Os autores gostariam de expressar a sua gratidão ao Centro de Arte Moderna-Fundação Calouste Gulbenkian, na pessoa da sua directora Dr.^ª Isabel Carlos, bem como à Dr.^ª Ana Vasconcelos, pela disponibilidade e gentileza com que foram recebidos, por ocasião do estudo da obra *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Amadeo de Souza-Cardoso. Agradecem ao fotógrafo Paulo Costa do Arquivo Fotográfico do CAM por ter cedido fotografias da obra e à Dr.^ª Vânia Solange Muralha (VICARTE) pela realização das análises por micro-espectroscopia Raman. Dirigem também o seu agradecimento à FCT-MEC pelo financiamento do projecto *Crossing Borders: História, Materiais e Técnicas de pintores portugueses 1850-1918 (Romantismo, Naturalismo e Modernismo)* (PTDC/EAT-EAT/113612/2009) e das bolsas de doutoramento de Ana Margarida Silva (SFRH/BD/64137/2009) e de Cristina Montagner (SFRH/BD/66488/2009). Por fim, ao laboratório associado REQUIMTE-LAQV, à unidade de investigação VICARTE e ao Instituto de História da Arte.

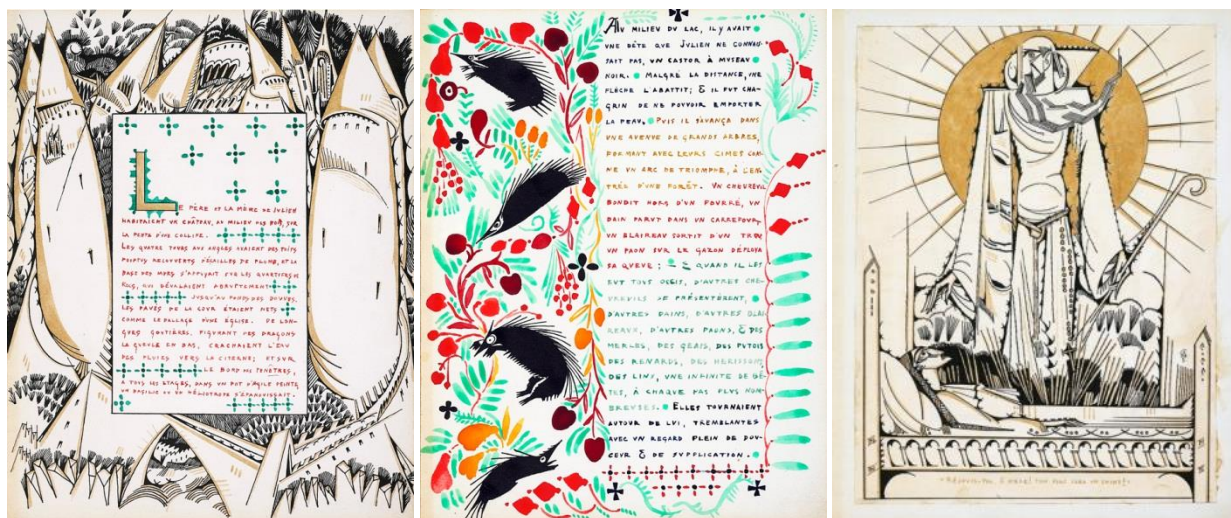


Fig. 1 – *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (1912, fl. 51, fl. 80 e fl. 24), onde é visível a relação entre texto e imagem, as capitulares decoradas e os fins-de-linha. No último fólio, realça-se o jogo cromático entre preto e dourado. © Colecção CAM-FCG



Fig. 2 – Da esquerda para a direita: Numeração de caderno em código românico português *Legendário* (século XII [anos 80], Alc. 421, fl. 33v). Notas marginais inseridas em figuras híbridas (inícios do século XIII, Isidoro de Sevilha, *Etimologias*, Alc. 446, fl. 128v). Reclame decorado em *Livro de Horas* italiano (1495-1500, Cofre 27, fl. 35v). Os manuscritos alcobacenses integram a colecção BNP e o manuscrito italiano, a colecção PNM.



Fig. 3 – O texto toma forma e transforma-se em imagem. Exemplos de: *Livro das Aves* do Mosteiro de Santa Cruz (século XII, fl. 94v), colecção BPMP; *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (1912, fl. 84), colecção CAM-FCG; e “poesia visual” de Jorge Castro (21 de Março de 2007) – publicação de imagem gentilmente autorizada pelo poeta.

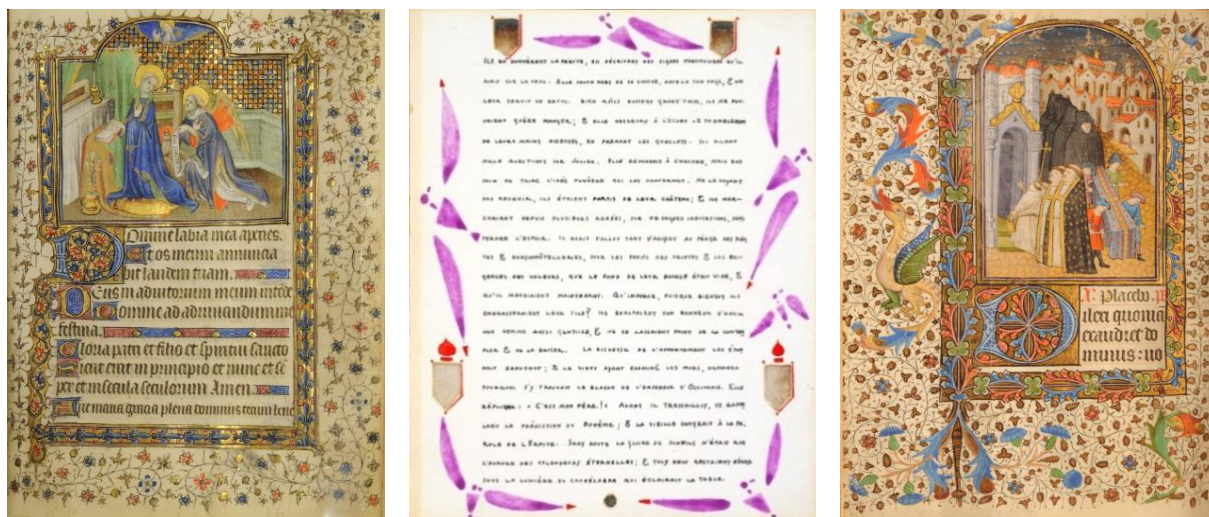


Fig. 4 – Da esquerda para a direita: *Anunciação* de um Livro de Horas (1400-1420; Cofre n.º 22, fl. 22), colecção PNM; *Degradação da prata: La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (1912, fl. 105), colecção CAM-FCG, com escurecimento, particularmente nos brasões do topo; *Cortejo fúnebre* num outro Livro de Horas (1400-1420, Cofre n.º 24, fl. 116), colecção PNM, onde se observa um escurecimento semelhante no céu.

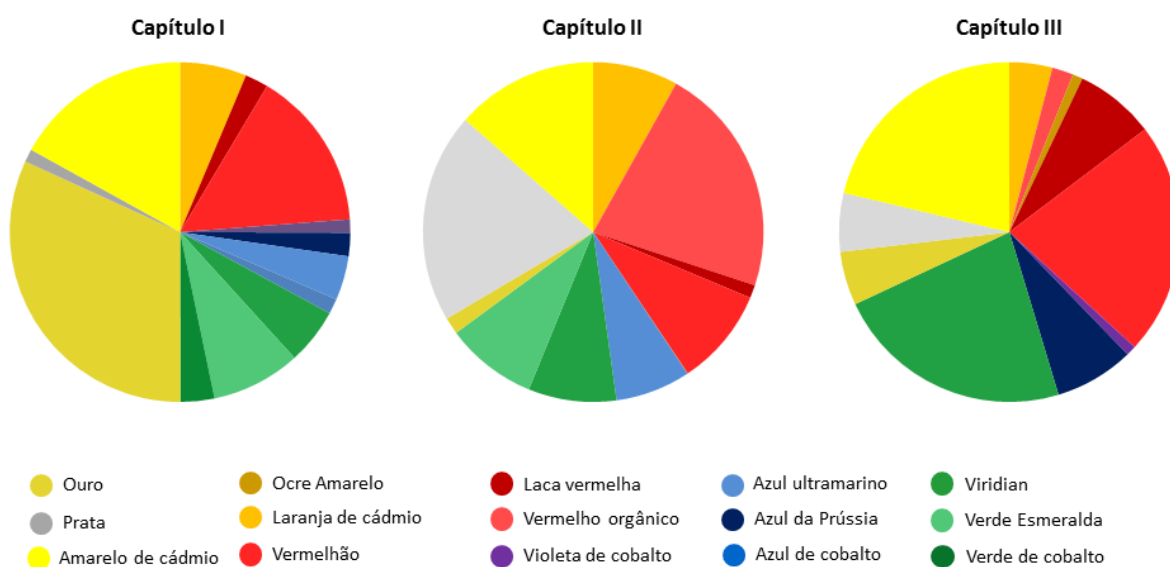


Fig. 5 – Resultados do mapeamento da cor de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. A tinta preta, não incluída nestes gráficos, ocupa uma área de 47%.

BIBLIOGRAFIA

ALFARO, Catarina. *Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia* [Catálogo Raisonné]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

CLARK, Willene. *A Medieval Book of Beasts*. Woodbride: The Boydell Press, 2006.

MELO, Maria João, e A. Miranda. “Secrets et découvertes en couleur dans les manuscrits enluminés,” in *Portuguese Studies on Medieval Manuscripts*, A. Miranda e A. Miguélez (eds.). Brepols, 2014, pp. 1-29.

MOLDER, Maria Filomena. Ensaio in Amadeo de Souza-Cardoso, *La Légende de Saint Julien l’Hospitalier*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

PEREIRA, Maria Jorge Vale. “Livros de Artista e Desenho: das confluências históricas às práticas e funções na Arte Contemporânea”. Dissertação de mestrado. Prática e Teoria do Desenho, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2008.

PRITCHARD, Jane (ed.). *Diaghilev and the golden age of the ballets russes, 1909-29*. Londres: Victoria & Albert Museum, 2010.

ROWEL, Margit. *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2002.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 5 – CROSSING BORDERS – HISTÓRIA, MATÉRIAS E TÉCNICAS ARTÍSTICAS*No ateliê do pintor naturalista: espaços, equipamentos e materiais***Ângela Ferraz**

Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia,
Universidade Nova de Lisboa

Leslie Carlyle

REQUIMTE – CQFB

Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia,
Universidade Nova de Lisboa

Rita Macedo

Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, e
Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa

O projeto interdisciplinar *Crossing Borders: História, Materiais e Técnicas de pintores portugueses 1850-1918 (Romantismo, Naturalismo e Modernismo)* tem como objetivo perspetivar os artistas portugueses num contexto histórico e social comparando as suas práticas artísticas com as dos seus contemporâneos europeus. Neste projeto enquadra-se a investigação dedicada aos materiais e técnicas dos pintores naturalistas portugueses (1865-1932) sustentada por uma sistemática pesquisa documental. Espera-se assim contribuir para uma melhor caracterização da pintura do período naturalista. Cumprindo esse propósito, o estudo que aqui se apresenta, dedicado aos ateliês dos artistas naturalistas portugueses, mostrou-se bastante revelador das potencialidades das fontes documentais, analisadas sob a perspetiva do saber técnico e material, na construção de novas leituras que se creem fundamentais à História da Arte portuguesa.

No âmbito deste estudo, procedeu-se ao levantamento de cerca de uma centena de imagens em pintura, fotografia e desenho. Estas imagens permitem-nos documentar os ateliês de mais de três dezenas de pintores naturalistas, entre os quais os de Silva Porto, Marques de Oliveira, Columbano, José Malhoa ou Artur Loureiro. Foi igualmente feito um levantamento de descrições destes espaços, tanto em monografias e biografias de artistas, como em textos de crítica de arte publicados na imprensa periódica. De modo a enquadrar a informação recolhida no contexto teórico da época analisaram-se manuais de pintura portugueses e estrangeiros. Os equipamentos e materiais identificados nos registos visuais foram confrontados com os catálogos de fornecedores, nomeadamente com os da casa inglesa *Winsor & Newton*.

A ideia de ateliê de artista parece destoar no ideário do pintor naturalista que pinta diretamente perante a natureza. Porém, as imagens e os textos analisados demonstram-nos que este continua a ser o espaço nuclear da sua atividade. É no ateliê que se trabalha, se recebe e se mostra. “Casa-ateliê”, “ateliê-escola”, “ateliê-galeria”, o espaço assume uma complementaridade de funções mais de acordo com as exigências dos novos tempos. E ninguém melhor do que Artur Loureiro soube implementar este conceito tão singular. Marcado pela sua vivência na Austrália e influenciado pela cultura britânica, o seu ateliê-escola no Palácio de Cristal, no Porto, impressionou pela novidade que

trouxe ao nosso panorama artístico¹. “Amplio e desafogado” este ateliê, decorado com uma sobriedade elegante, articulava inteligentemente os espaços de modo a acumular as funções de local de trabalho do artista, escola de pintura e espaço de exposição (Fig. 1).

A amplitude de espaço era uma característica que se exigia a um bom ateliê. Embora Columbano tivesse afirmado que “havendo gosto pela profissão até se podia pintar num vão de escada”², a verdade é que tanto ele como a generalidade dos seus companheiros naturalistas ocupavam ateliês suficientemente espaçosos para permitir executar pinturas de grandes dimensões e posicionar o modelo de modo a poder observá-lo sem deformações perspéticas.

As inovações passam também pela orientação dos espaços. Tradicionalmente o ateliê voltava-se para norte, onde a luz é menos sujeita a alterações. Com novos princípios quanto à luz e cor, os naturalistas escolhem outras orientações. Veja-se o caso do ateliê Casulo, que José Malhoa construiu em 1895, em Figueiró dos Vinhos, voltado para sul. A iluminação, fundamental para o trabalho do pintor, assume agora particular importância. No Casulo a luz natural entrava por uma grande claraboia e amplas portadas laterais, modelo comum à generalidade dos ateliês que se abrem cada vez mais para o exterior, sendo muitas vezes uma extensão do jardim.

O conforto térmico é requisito fundamental no ateliê do pintor. Porém, as poucas pistas que temos sobre o assunto indicam que este dificilmente era conseguido. Ramalho Ortigão descreve-nos um ateliê de Silva Porto com “temperatura de forno”³. Mas se o calor é um problema, o contrário também é verdade. São muitos os ateliês que apresentam salamandras ou braseiras. Encontramo-las nos ateliês de Columbano, Malhoa, António Ramalho, Carlos Reis, entre outros, para aquecer o modelo nu ou o pintor e, perigosamente, colocadas junto às telas e demais materiais de pintura (Figs. 2 e 3).

Às grandes amplitudes térmicas juntam-se os problemas de humidade. E como tal, embora o nosso clima temperado seja favorável aos longos tempos de secagem da pintura a óleo, as condições ambientais dos ateliês não permitiriam evitar o uso de secantes⁴.

Os ateliês dos artistas eram dotados de equipamentos de acordo com as suas necessidades, as suas capacidades económicas e o seu gosto pessoal. O mobiliário essencial está, de uma forma geral, em todos eles. São os armários e cómodas para guardar utensílios e desenhos, uma mesa ou estirador para desenhar, um biombo ou uma cortina móvel para o modelo se trocar e bancos, cadeiras ou poltronas para o pintor e os convidados se sentarem.

Mas o centro das atenções é o cavalete que suporta a pintura durante a sua execução. Nos registos visuais observados encontramos cavaletes de vários tipos, desde os comuns, mais simples, utilizados para suportar estudos ou pinturas de pequenas dimensões, até aos robustos cavaletes mecânicos, que vemos nos ateliês de António Ramalho, Silva Porto, Marques de Oliveira ou Columbano (Figs. 3-6).

À volta do cavalete é habitual encontrarmos pincéis, em recipientes ou espalhados, em número considerável e de diferentes dimensões. A cada um cabia uma função específica. Os curtos e duros serviam para esboçar, os de pêlo mais comprido para terminar o esboço, as broxas usavam-se para aplicar as primeiras camadas de tinta e os pincéis de pêlo de marta ou de *petit-gris* (uma espécie de esquilo) para os acabamentos e aplicação final do *glacis*⁵, uma velatura de cor transparente aplicada para fazer vibrar as cores. Os pincéis de pêlo de texugo, de lontra ou de orelha de lobo serviam, no final, para alisar a pintura, eliminando a textura das pinceladas. Por isso mesmo, são menos

¹ Machado, Soares, e Calém, *Artur Loureiro 1853-1932*, 20.

² Aldemira, *Columbano: Ensaio Biográfico e Crítico*, 59.

³ Ortigão, “Silva Porto”.

⁴ Macedo, *Manual de Pintura*, 6.

⁵ Lucena, “Columbano no Seu Ofício de Pintor,” 26.

utilizados nos ateliês dos pintores naturalistas que, ao contrário dos seus antecessores românticos, assumem a materialidade da pintura em pinceladas gordas e texturadas.

A paleta é um utensílio que aparece em quase todas as representações dos ateliês. De forma oval ou quadrilonga, de variadas dimensões, nela o pintor naturalista colocava geralmente uma escala de doze a quinze cores, do claro para o escuro, da direita para a esquerda⁶. São cores que provêm dos tubos que, tal como as caixas de tintas, têm agora lugar de relevo junto ao cavalete.

As caixas que vemos nas imagens dos ateliês de Silva Porto e de Marques de Oliveira são pequenas caixas portáteis⁷ (Figs. 4 e 5) semelhantes aos modelos apresentados nos catálogos da companhia *Winsor & Newton*⁸. Estas podiam conter entre 12 e 24 tubos de tintas e outros materiais como pincéis de pêlo de marta e de porco, lápis de carvão, faca de tintas, contentores metálicos para óleo e terebintina e uma paleta de mogno. Embora fossem comercializadas caixas de tintas específicas para ateliês, de maiores dimensões e podendo conter até 72 tubos de tintas, é frequente encontrarmos nos ateliês este tipo de caixas, mais pequenas, concebidas para a pintura ao ar livre.

A ideia da aproximação à realidade, subjacente ao naturalismo, pressupunha a utilização de modelos fiéis por parte dos pintores. Estimulado por essa procura de realismo, o apogeu do modelo vivo surge a partir de 1870 e continua ao longo da primeira metade do século XX⁹. Podemos definir três tipos de modelos: os clientes, que pagam ao artista para terem o seu retrato, os amadores, família ou amigos que generosamente se dispõem a posar, e os modelos profissionais a quem o pintor paga.

Além dos modelos vivos, os artistas dispunham de um número limitado de opções. Na grande generalidade das imagens analisadas encontramos modelos de gesso ou pequenos manequins de madeira articulados. Estes, porém, oferecem evidentes limitações.

Numa imagem do ateliê de Columbano encontramos um manequim em tamanho real (Fig. 6). Muito utilizado no século XIX, trata-se de uma figura articulada usada pela razão óbvia de poder reter a pose por tempo infinito. No caso de Columbano, que não era afeito ao uso de modelos profissionais¹⁰, esta era a solução ideal uma vez que o manequim estava sempre disponível e evitava o desconforto de contratar e “conviver” com o modelo vivo. Porém, na conceção dos manequins nunca esteve a intenção de substituir totalmente os modelos de carne e osso. Os manuais de pintura recomendavam um primeiro esboço com o modelo vivo e só depois o uso do manequim para o estudo dos panejamentos. Encarado como ferramenta complementar foi, desde logo, um utensílio presente na formação do artista. Nos livros de contabilidade da Academia de Belas-Artes de Lisboa encontramos desde 1839¹¹ registos de manequins de madeira, em tamanho real e, em 1875, a indicação da compra em Paris de um manequim masculino,¹² provavelmente muito parecido com o que vemos no ateliê de Columbano. Estes, mais caros, eram compostos por um esqueleto de bronze coberto por cortiça, crinas de cavalo, lã, um revestimento externo de seda e com cabeça de madeira esculpida ou de *papier-mâché*¹³. Estes últimos eram vendidos pela empresa inglesa *Roberson* (1819-1985) e estavam apenas disponíveis em modelos masculinos e femininos, embora a francesa

⁶ Macedo, *Desenho e Pintura*, 47.

⁷ São também deste modelo as caixas de tintas de Columbano, pertencentes à coleção do Museu do Chiado e que se encontram em estudo no Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa.

⁸ *Trade Catalogue*, 1863; *Trade Catalogue*, 1896.

⁹ Kirwin e Lord, *Artists in their Studios: Images from Smithsonian's Archives of American Art*, 13.

¹⁰ Macedo, *Columbano*, 107.

¹¹ *Livro de Receitas e Despesas*, 1837-1844, 33.

¹² *Livro de Receitas e Despesas*, 1870-1876, 285.

¹³ Woodcock, “Posing, Reposing, Decomposing: Life-size Lay Figures, Living Models and Artist’s Colourmen in Nineteenth Century,” 450.

Lechertier Barbe (1848-1970) anunciasse também, a partir de 1882, tamanhos de jovem rapaz, rapariga e crianças¹⁴.

No decurso de uma cada vez maior reivindicação da liberdade individual do artista, ocorrido ao longo do século XIX, o ateliê assume-se como lugar essencial nessa definição de estatuto e de identidade própria¹⁵. A evolução dos recursos materiais e o gosto pela pintura ao ar livre, e “sobre o motivo” tiveram algumas consequências que contribuíram para a alteração definitiva dos anteriores modelos de ateliê. As cores já preparadas em tubos e as caixas de tintas libertaram e simplificaram os espaços. O papel do espaço fixo modifica-se. Este passa a servir também como lugar de ensino, de reunião e de exposição. A arquitetura adaptou-se ao novo ideário naturalista de luz e cor.

São estes os sinais de modernidade identificados na centena de imagens analisadas. E se os espaços se alteram, também os equipamentos e materiais se atualizam. São agora comprados em fornecedores comerciais, e frequentemente fornecidos por grandes casas estrangeiras como a inglesa *Winsor & Newton* ou a francesa *Lefranc*. Os pintores naturalistas portugueses souberam, assim, participar neste momento de grandes inovações técnicas e materiais que foi o final do século XIX. O isolamento dos seus ateliês é aparente. Lá chegam as novidades de Londres, de Paris... do mundo.

Agradecimentos

Agradecemos à FCT-MCTES pelo financiamento do projecto *Crossing Borders: História, Materiais e Técnicas de pintores portugueses 1850-1918 (Romantismo, Naturalismo e Modernismo)* (PTDC/EAT-EAT/113612/2009) e da bolsa de doutoramento de Ângela Ferraz (SFRH/BD/70093/2010).

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Martin-Fugier, *La Vie d'artiste au XIXe siècle*, 88.



Fig. 1 – Aspectos do ateliê de Artur Loureiro, no Palácio de Cristal no Porto, c. 1906 e 1909. Retirado de Carneiro, “O Pintor Artur Loureiro”; Osório, “Arthur Loureiro: O Homem e o Artista”.



Fig. 2 – José Malhoa, *No atelier do artista (antes da sessão)*, 1893-94, óleo sobre tela, 93 x 127 cm, Museu de Arte de São Paulo.



Fig. 3 – António Ramalho no ateliê da Escola de Belas-Artes de Lisboa. 1907.
Col. Arquivo Municipal de Lisboa.



Fig. 4 – Silva Porto no ateliê da Escola de Belas-Artes de Lisboa. 1886.



Fig. 5 – Marques de Oliveira acompanhado da sua mulher no seu ateliê.
Retirado de Lopes, “No Centenário de Marques De Oliveira”, 109.



Fig. 6 – Columbano no seu ateliê no Pátio do Martel, c. 1898-1899.
Retirado de Barreira, “O Atelier de Columbano Bordallo Pinheiro”.

BIBLIOGRAFIA

ALDEMIRA, Luís Varela. *Columbano: Ensaio Biográfico e Crítico*. Lisboa: Livraria Portugal, 1941.

BARREIRA, João. "O Atelier de Columbano Bordallo Pinheiro," in *Brasil-Portugal: Revista Quinzenal Ilustrada*, 16 Março 1900.

CARNEIRO, Cyrillo. "O Pintor Artur Loureiro," in *Arte – Archivo de Obras de Arte*, Fevereiro 1906.

KIRWIN, Liza, e Joan Lord. *Artists in their Studios: Images from Smithsonian's Archives of American Art*. Nova Iorque: Smithsonian Institution, 2007.

LOPES, Joaquim. "No Centenário de Marques De Oliveira," in *O Tripeiro*, V série, Ano IX, Agosto 1953.

LUCENA, Armando. "Columbano no Seu Ofício de Pintor," in *Revista e Boletim Da Academia De Belas Artes*, 1957.

MACEDO, Diogo. *Columbano*. Lisboa: Artis, 1952.

MACEDO, Manuel de. *Desenho e Pintura: Bibliotheca do Povo e das Escolas 129*. Lisboa: Secção Editorial da Companhia Nacional Editora, 1898.

—. *Manual De Pintura: Bibliotheca do Povo e das Escolas 206*. Rio de Janeiro, Paris, Lisboa: Livraria Francisco Alves, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1915.

MACHADO, Ana Paula, Elisa Soares, e Vera Calém. *Artur Loureiro 1853-1932*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, Círculo Dr. José de Figueiredo, 2011.

MARTIN-FUGIER, Anne. *La Vie d'artiste au XIXe siècle*. Paris: Éditions Louis Audibert, 2007.

ORTIGÃO, Ramalho. "Silva Porto," in *Diário da Manhã*, Outubro 1879.

OSÓRIO, Paulo. "Arthur Loureiro: O Homem e o Artista," in *Serões: Revista Mensal Ilustrada*, Fevereiro 1909.

Trade Catalogue. 99. Londres: Winsor and Newton, 1863.

Trade Catalogue. Londres: Winsor and Newton, 1896.

WOODCOCK, Sally. "Posing, Reposing, Decomposing: Life-size Lay Figures, Living Models and Artist's Colourmen in Nineteenth Century," in *Looking Trough Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*. Londres: De Prom e Archetype Publications, 1998.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 5 – CROSSING BORDERS – HISTÓRIA, MATÉRIAS E TÉCNICAS ARTÍSTICAS*Os azuis na pintura de Nuno Gonçalves***José Mendes**

Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), Universidade Católica Portuguesa

António João Cruz

Laboratório HERCULES

Escola Superior de Tecnologia de Tomar, Instituto Politécnico de Tomar

António José Candeias

Laboratório HERCULES

Direção-Geral do Património Cultural, Laboratório José de Figueiredo

José Mirão

Laboratório Hércules, Universidade de Évora

Introdução

O *Políptico de São Vicente*, do Museu Nacional de Arte Antiga, atribuído a Nuno Gonçalves, foi objecto de estudo laboratorial publicado em 1974, segundo o qual os pigmentos azuis, a avaliar pelos resultados obtidos para o único painel analisado (o *Painel dos Cavaleiros*), limitavam-se à utilização de azurite (ALVES, 1974). Esta também foi a conclusão obtida a respeito das duas outras pinturas portuguesas de Quatrocentos analisadas na mesma ocasião.

A azurite provavelmente é o pigmento azul mais frequente na pintura europeia do século XV (KÜHN, 1973) e o seu uso exclusivo e, portanto, o não-uso de azul ultramarino está de acordo com a informação um pouco mais tardia de que o azul ultramarino não era usado em Portugal devido ao seu elevado custo (CRUZ, 2006). Porém, essa situação não parece coerente com a qualidade e a importância do *Políptico de São Vicente*. Com efeito, o azul ultramarino, preparado a partir de uma pedra semipreciosa (lápiz-lazúli) proveniente do actual Afeganistão, tinha um preço comparável ao do ouro, era o mais estimado dos pigmentos e o seu emprego em pintura, pelo prestígio que conferia, era indispensável nas obras de maior relevância e indissociável destas (BALL, 2001).

O estudo laboratorial que está a ser realizado sobre as pinturas de Nuno Gonçalves, não apenas as que constituem o *Políptico de São Vicente*, mas também as que integram a série dos Quatro Santos e as que restam dos Martírios de São Vicente, mostra, no entanto, que a situação não é essa e que Nuno Gonçalves, além da azurite, efectivamente utilizou com abundância o azul ultramarino. Onde e como usou os dois pigmentos azuis no *Políptico de São Vicente* é um aspecto que aqui se pretende apresentar. Outro é o duplo arrependimento que ocorreu durante a pintura da figura de São Vicente que se repete nos dois painéis centrais do políptico, no qual estão envolvidos os pigmentos azuis. Trata-se de um dado relevante atendendo à importância que essa figura tem na obra e, por outro lado, ao significado simbólico que as cores podem ter.

Métodos de análise

Embora no estudo das obras de Nuno Gonçalves esteja a ser usado um grande e diversificado conjunto de métodos analíticos, para o que aqui se apresenta contribuíram especialmente a microscopia óptica e a microscopia electrónica de varrimento acoplada a espectrometria de raios X por dispersão de energia (SEM-EDS). Para o efeito foram usadas amostras microscópicas recolhidas das pinturas e montadas em resina de modo a exporem a sua secção transversal (corte estratigráfico). Estas amostras foram observadas num microscópio óptico Leitz Wetzlar, com máquina fotográfica Leica DC500, usando ampliação de 110× e de 220×. Após deposição de filme de carbono, as amostras foram observadas num microscópio electrónico de varrimento Hitachi 3700N acoplado a um espectrómetro de raios X dispersivo de energia Bruker Contact 200 usando uma diferença de potencial máxima de 20 kV.

Pigmentos azuis e seu uso

Os pigmentos azuis foram identificados em zonas de cor azul e em zonas de outra cor, nomeadamente, violeta e verde.

As principais zonas azuis correspondem a vestes desta cor, onde foi usado um estrato de azul ultramarino sobre um estrato de azurite, como aconteceu, por exemplo, na manga azul da figura ajoelhada no primeiro plano do *Painel dos Cavaleiros* (Fig. 1). Este procedimento era habitual na Flandres e permitia obter a apreciada cor do azul ultramarino com um reduzido consumo do mesmo e, portanto, com menores custos. Já em Itália, onde o azul ultramarino era mais abundante, por ser por aí que o lápis-lazúli chegava à Europa, este procedimento não era comum no século XV (DUNKERTON *ET AL.*, 1991:183-184; PLESTERS, 1993). No *Políptico de São Vicente* os dois estratos azuis foram em geral aplicados sobre um estrato de branco de chumbo que, devido às suas características ópticas, acentua a luminosidade da cor azul e a sensação de profundidade. Por sua vez, este estrato assenta na camada de preparação de gesso.

Embora não seja evidente devido ao escurecimento provocado pela sujidade e pela alteração dos materiais (GETTENS & FITZHUGH, 1993:27), outra zona azul é a do fundo por trás das personagens do último plano. Nesta zona apenas foi usada azurite, a qual, no entanto, parece ter sido aplicada em mais do que um estrato (Fig. 2). Considerando a menor importância do motivo, é fácil compreender-se a ausência do azul ultramarino, um pigmento que, pelo seu elevado custo, era sobretudo usado nos motivos mais importantes (PLESTERS, 1993:40).

O uso dos dois pigmentos azuis nas zonas de outra cor também parece estar relacionado com a importância dos motivos. Assim, a cor violeta das vestes das figuras principais do políptico foi obtida através de um estrato constituído por mistura de azul ultramarino com corante vermelho, branco de chumbo (sobretudo para clarear a cor nas zonas de luz) e, por vezes, negro de origem vegetal e, sob este, um estrato com uma mistura semelhante excepto no facto de conter azurite em vez de azul ultramarino (Fig. 3). Já nas zonas de cor violeta das figuras de menor importância a cor resulta de um só estrato de azurite misturada com o corante vermelho, ou mesmo só de corante vermelho misturado com os pigmentos branco e preto, não sendo usado, portanto, azul ultramarino.

De forma análoga, nas zonas verdes em que esta cor foi obtida através da mistura de um pigmento azul com um pigmento amarelo, o que só aconteceu num reduzido número de zonas que, além disso, correspondem a motivos ou a personagens de menor importância, o pigmento azul é a azurite. Detectou-se essa situação no verde dos mosaicos e nas vestes verdes de um dos pescadores e do judeu.

De acordo com as análises elementares, foram usadas duas qualidades de azul ultramarino. O de melhor qualidade é constituído essencialmente por partículas de cor azul e a razão atómica entre as concentrações de silício e alumínio é aproximadamente de 1:1, tal como se verifica na lazurite — o principal mineral constituinte do azul ultramarino, responsável pela sua cor azul (PLESTERS, 1993). No azul ultramarino de menor qualidade observam-se partículas com cor menos saturada e maior concentração de silício, devido à presença de silicatos que não contribuem para a cor.

Também no caso da azurite parece haver diferentes qualidades que, pelo menos, se distinguem pela granulometria e, conseqüentemente, pela cor — já que no caso deste pigmento os dois parâmetros estão profundamente relacionados (GETTENS & FITZHUGH, 1993). Por exemplo, no fundo por trás das personagens do último plano foi usada azurite excepcionalmente grossa e heterogénea e com intensa cor azul, enquanto no estrato de azurite que em vários motivos surge sob um estrato de azul ultramarino a azurite é muito mais fina e tem cor menos saturada. Não se sabe, no entanto, se o uso de azurite de menor qualidade e menor granulometria em estratos que não estão à superfície é mais outra manifestação de uma optimização de custos ou se teve como objectivo proporcionar uma superfície menos irregular para a aplicação do estrato de azul ultramarino sobrejacente.

Arrependimentos envolvendo pigmentos azuis

Nos dois painéis centrais, a dalmática de São Vicente é de cor vermelha obtida através da aplicação de um estrato translúcido de cor vermelha, essencialmente constituído por um ou dois corantes, aplicado sobre um estrato vermelho opaco, no essencial, formado por vermelhão. Porém, nas faixas de cor lisa, sem os padrões dourados adamascados, imediatamente por baixo daqueles dois estratos observou-se um estrato de azul ultramarino e, sob este, um estrato de azurite, tal e qual como acontece nas zonas azuis das vestes (Fig. 4). Esta sequência foi observada em diversos pontos da dalmática de São Vicente nos dois painéis e significa que durante um certo intervalo de tempo as faixas de cor lisa (*clavi*, *segmentae* e extremidades das mangas) eram azuis.

No caso do *Painel do Arcebispo*, mas não no caso do *Painel do Infante*, por baixo dos dois estratos azuis há um outro estrato vermelho, constituído essencialmente por vermelhão, semelhante ao que imediatamente se encontra sobre o estrato de azul ultramarino (Fig. 4). Esse estrato vermelho pode-se explicar considerando que, afinal, estava inicialmente previsto que essas faixas da dalmática fossem de cor vermelha. Esta primeira versão, no entanto, não foi concluída, pois não foi detectado qualquer vestígio de um estrato vermelho translúcido sobre esse primeiro estrato vermelho opaco, tal como se esperaria tendo em consideração a forma como foi obtida a actual cor vermelha.

Ou seja: as faixas de cor lisa da dalmática começaram a ser pintadas com cor vermelha no *Painel do Arcebispo*; antes de concluídas houve uma modificação de programa e foram pintadas de azul; de seguida começaram a ser pintadas as faixas da dalmática do *Painel do Infante*, mas, desde o início, já de acordo com este segundo programa; finalmente, ocorreu uma nova alteração de programa e essas faixas foram finalmente pintadas de vermelho nos dois painéis. É devido a estes arrependimentos que tais faixas aparecem nas radiografias com opacidade aos raios X significativamente maior do que as zonas adamascadas das dalmáticas (CARVALHO & CORDEIRO, 1994). Por outro lado, as radiografias mostram que os arrependimentos ocorreram em todas as faixas de cor lisa e em toda a extensão destas.

Nas zonas adamascadas, quer num painel quer no outro, não se encontraram vestígios dos estratos azuis nem de arrependimentos. O que se passou nestas zonas, especialmente como é que se articulou a pintura dessas zonas com as zonas das faixas de cor lisa, ainda não está completamente esclarecido.

Também o barrete de São Vicente, agora de cor vermelha, em qualquer um dos dois painéis começou por ter cor diferente, pois, imediatamente por baixo dos dois estratos superficiais semelhantes aos dois estratos vermelhos das faixas das dalmáticas, observa-se um estrato vermelho translúcido constituído essencialmente por um corante e, sob este, um estrato à base de azurite. Considerando que os estratos de corantes eram tipicamente usados como estratos finais através dos quais era realizada a modelação dos motivos e a estes davam a sensação de profundidade, o estrato de azurite e o estrato do corante vermelho devem formar um conjunto indissociável usado com o objectivo de originar uma determinada cor. Assim, numa primeira versão o barrete de São Vicente tinha tom violeta, ainda que diferente dos outros tons violetas que presentemente se observam no políptico, já que estes, como se referiu, foram obtidos de outro modo.

Estes arrendimentos em que estão envolvidos os azuis e a figura de São Vicente, além de darem conta da execução em simultâneo dos dois painéis centrais do políptico, poderão ter algumas consequências ao nível da interpretação desta obra cuja averiguação e discussão, no entanto, deixamos para os historiadores da arte.

Agradecimentos

Agradece-se à FCT pelo financiamento através da bolsa de doutoramento com a referência SFRH/BD/37215/2007 e do projecto *ON-FINARTS* PTDC/EAT-HAT/115692/2009; e à Direção-Geral do Património Cultural / Museu Nacional de Arte Antiga

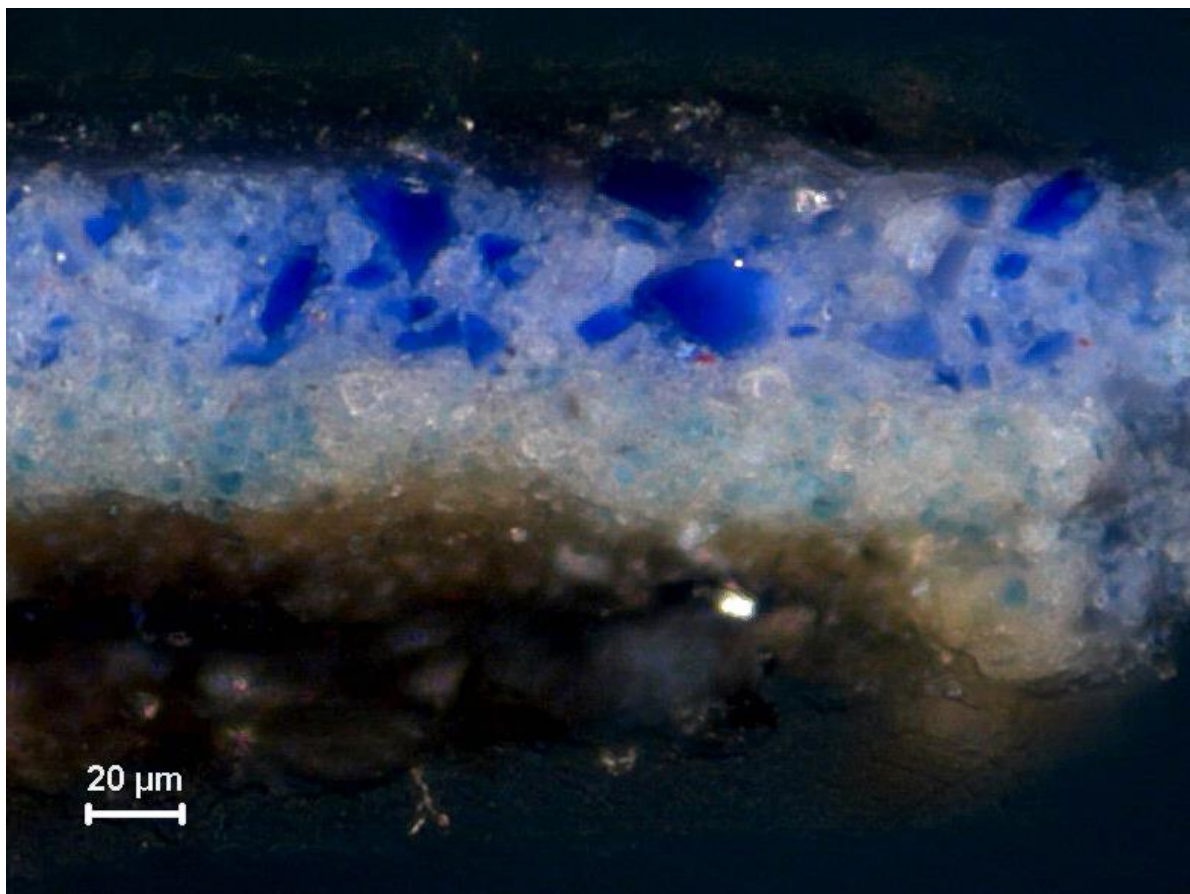


Fig. 1 – Estratigrafia de amostra da manga azul da figura ajoelhada no primeiro plano do *Painel dos Cavaleiros*, onde se observa um estrato de azul ultramarino sobre um estrato de azurite (microscopia óptica).

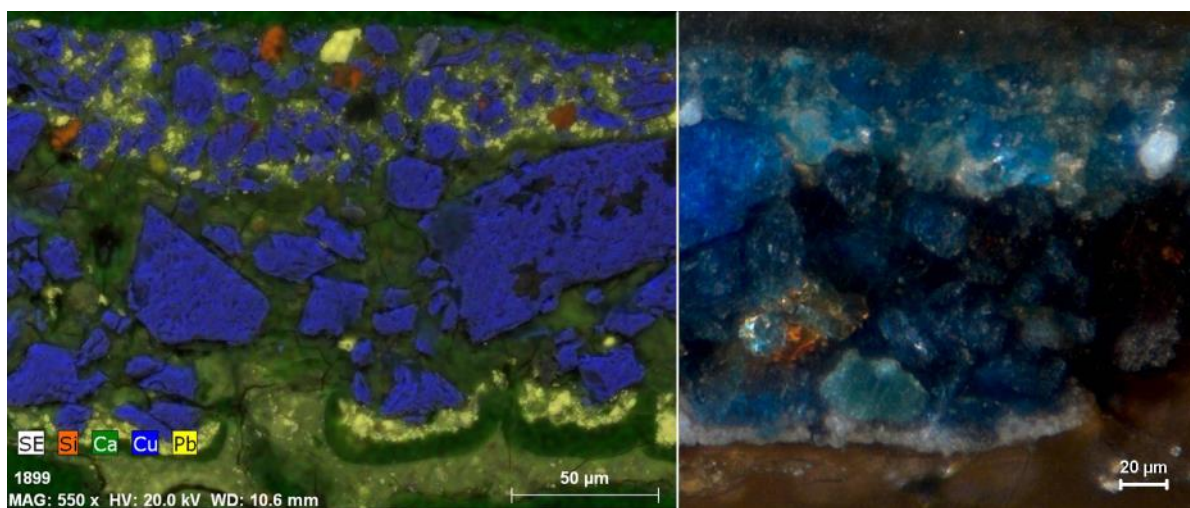


Fig. 2 – Estratigrafia de amostra recolhida no fundo, de cor azul, entre as cabeças das duas figuras no canto superior esquerdo do *Painel dos Cavaleiros*. Na imagem de microscopia óptica (à direita) observam-se vários estratos de cor azul, mas a microscopia electrónica de varrimento (à esquerda), especialmente através da distribuição de vários elementos (nomeadamente, o cobre, representado a azul), mostra que são constituídos por azurite.

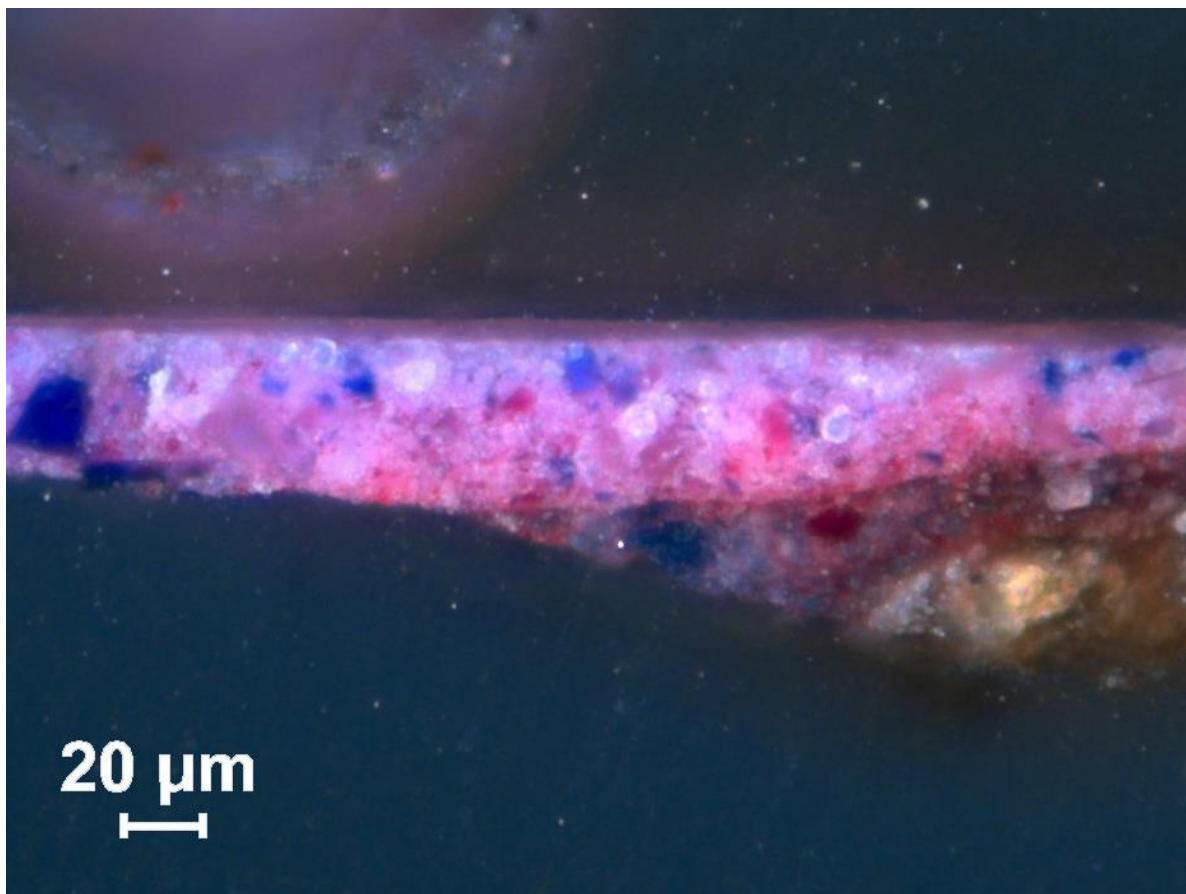


Fig. 3 – Estratigrafia de amostra recolhida nas vestes de cor violeta da figura feminina ajoelhada no *Painel do Infante*, onde se observa um estrato com azul ultramarino sobre um estrato com azurite, ambos misturados com um corante vermelho (microscopia óptica).

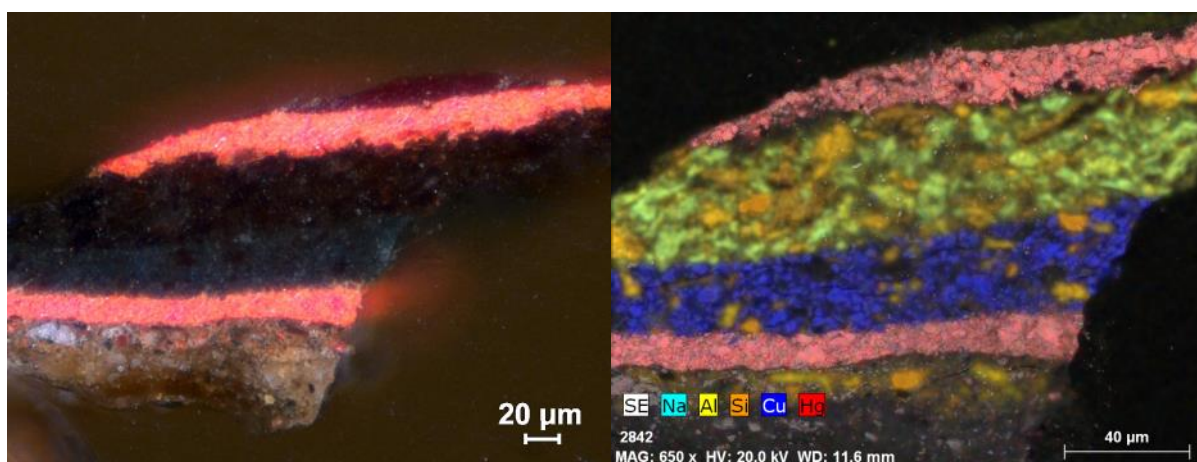


Fig. 4 – Estratigrafia de amostra recolhida na faixa horizontal de cor lisa da dalmática de São Vicente do *Painel do Arcebispo* que dá conta do arrependimento descrito no texto: a) microscopia óptica; b) microscopia electrónica de varrimento (distribuição de sódio, alumínio, silício, cobre e mercúrio).

BIBLIOGRAFIA

ALVES, L. e M. Picciochi, “Estudo da camada cromática,” in *Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV*. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1974, pp. 49-63.

BALL, Philip. *Bright Earth: Art and the Invention of Color*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

CARVALHO, José Alberto Seabra; Isabel Cordeiro (ed.). *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do séc. XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus – Reproscan, 1994.

CRUZ, António João. “Para que serve à história da arte a identificação dos pigmentos utilizados numa pintura?”, *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 5, 2006, pp. 445-462.

DUNKERTON, Jill et al. *Giotto to Dürer: Early Renaissance painting in The National Gallery*. Londres: National Gallery Publications, 1991.

GETTENS, Rutherford J. e Elisabeth West Fitzhugh. “Azurite and blue verditer,” in A. Roy (ed.), *Artists' Pigments: A handbook of their history and characteristics. Volume 2*. Washington: National Gallery of Art, 1993, pp. 23-35.

KÜHN, Hermann. “Terminal dates for paintings derived from pigment analysis,” in W.J. Young (ed.), *Application of Science in Examination of Works of Art: Proceedings of the seminar: June 15-19, 1970*. Boston: Museum of Fine Arts, 1973, pp. 199-205.

PLESTERS, Joyce. “Ultramarine blue, natural and artificial,” in A. Roy (ed.), *Artists' Pigments: A handbook of their history and characteristics. Volume 2*. Washington: National Gallery of Art, 1993, pp. 37-65.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 6 – HISTÓRIA DA CIDADE: NOVAS FRONTEIRAS EPISTEMOLÓGICAS PARA O SÉCULO XXI*Columbano Bordalo Pinheiro, a cidade e o interior burguês***Manuel Villaverde**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

1. A Modernidade Urbana

Em 1881, Columbano Bordalo Pinheiro partiu para Paris com uma bolsa de estudo concedida pelo rei-consorte D. Fernando de Saxe-Coburgo. O carácter misantropo do pintor tê-lo-á feito ver Paris como a cidade da pressa, da velocidade, do ruído e da indiferença da multidão pelo indivíduo,¹ características da modernidade, tal como esta fora descrita por Baudelaire no seu texto seminal *Le Peintre de La Vie Moderne* (1863): “la modernité c’est le transitoire, le fugitif, le contingent”.² Os *boulevards*, os espaços de sociabilidade, os cafés, os teatros, e os jardins não lhe interessaram. Preferiu usar como modelo os seres que lhe eram próximos. Três das cerca de dez pinturas que realizou em Paris representam a sua irmã mais velha, Maria Augusta que o acompanhou durante toda a estada nessa grande metrópole. A terceira, *Soirée chez lui* (1882), revela a presença fortíssima de Maria Augusta com o seu vestido de seda ou cetim metalizado, clímax de toda a composição. Um vestido, de tom e de preponderância semelhante, foi ao mesmo tempo produzido pelo pintor John Singer Sargent (1856-1925), com quem Columbano se cruzara em Paris, numa pintura exposta no mesmo Salon de 1882: *El Jaleo: Danse des Gitanes*.³ Mas o vestido pintado por Sargent foi colocado no corpo de uma voluptuosa cigana andaluza, modelo bem diferente daquele escolhido por Columbano.

O paralelismo notado, pela crítica do Salon de 1882,⁴ entre Sargent e Columbano e o conhecimento de que ambos estiveram de uma forma ou de outra relacionados com o *atelier* do então respeitadíssimo pintor académico Carolus Duran,⁵ impele-nos a comparar a vivência de um e de outro em Paris, as atitudes e respostas dos dois pintores à capital da modernidade. John Singer Sargent frequentou a *École des Beaux-arts*⁶ e relacionou-se com artistas franceses, nomeadamente com o pintor e futuro retratista da mundanidade da *belle époque* Paul César Helleu (1859-1927), que mais de uma vez retratou. Manteve uma série de contactos com gente do *grand monde*, nomeadamente mulheres elegantes (*Madame X*, 1884), pintando jardins enquanto espaços de sociabilidade burguesa e acima de tudo convivendo e apreciando Claude Monet, tendo frequentado também Degas, Whistler e Rodin.⁷ Columbano, apesar de se ter interessado por Jacques-Emile

¹ V. Diogo de Macedo, *Columbano*, Lisboa: Artis, 1952, p. 36.

² Charles Baudelaire, “Le Peintre de la Vie Moderne” in *Œuvres Complètes*, II, Paris: Gallimard, 1976, p. 695.

³ V. Pedro Lapa, “Columbano Bordalo Pinheiro: Uma Arqueologia da Modernidade” in *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*, Lisboa: Museu do Chiado/MNAC, 2007, pp. 29, 30 e 33.

⁴ V. Maria Margarida Almeida Campos Rodrigues, “A Recepção Crítica de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1897)”, Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: FCSH, UNL, 2002, p. 77.

⁵ V. Diogo de Macedo, 1952, *op. cit.*, pp. 33-34.

⁶ V. Pedro Lapa, *op. cit.*, p. 29.

⁷ Sobre John Singer Sargent, v. Richard Orman, *John Singer Sargent: paintings, drawings, watercolors*, New York: Harper & Row, 1970. V. Stanley Olson, *John Singer Sargent, his portrait*, New York: St Martin’s Press, 1986. V. Mary Crawford Volk, *John Singer Sargent’s El Jaleo*, Washington DC: National Gallery of Art, 1992.

Blanche (1861-1942),⁸ e de ter tido um contacto pessoal diminuto com Sargent,⁹ preferiu frequentar os portugueses a residir ou em visita a Paris,¹⁰ refugiando-se no seu *atelier*, onde a sua irmã dezassete anos mais velha foi a sua companhia e modelo de eleição,¹¹ evocando na sua pintura atmosferas íntimas e familiares, de interiores lisboetas.

Basta atentarmos nos antecedentes do quadro – *Soirée chez lui* – feito de propósito para ser exposto no Salon parisiense (daí a sua grande escala para tema tão íntimo, como já foi várias vezes dito)¹², para se compreender a sua temática lisboeta. Varela Aldemira, discípulo de Columbano, informa-nos da existência de um desenho, de assunto semelhante, intitulado *Ensaio do Quarteto do Rigoletto*, de 1877, que está na génese de *Soirée chez lui*,¹³ mas também *O Sarau*, quadro de 1880, se debruça sobre estas práticas de sociabilidade da pequena burguesia oitocentista, bem lisboeta: pequenas reuniões em casa, com familiares e amigos íntimos, para “fazer” música. Paris interessa-lhe menos que a recordação de Lisboa, da família, do círculo íntimo de amigos.

Não podemos deixar de referir o contraste avassalador que então existia entre a Paris que Columbano conheceu, já totalmente haussmanizada, em plena III República, cidade cosmopolita por excelência, capital do consumo e do espectáculo, e a Lisboa de 1881, cidade que ainda não possuía uma única avenida, visto que o esperado *boulevard* só se inauguraria em 1885, já depois do regresso de Columbano. Era ainda a Lisboa do Passeio Público rodeado de grades, terminando na Praça da Alegria de Baixo, onde começavam as hortas saloias e domingueiras. A principal via de acesso ao centro era o velho eixo de Santa Marta, São José e Portas de Santo Antão.

Quão diferente poderia ter sido esta experiência urbana daquela que viria a ter entre o Jardim do Luxemburgo e Montparnasse. A obra produzida em Paris, se exceptuarmos os retratos de Mariano Pina e os quadros que pintou em Fontainebleau onde foi acompanhar Artur Loureiro, foram interiores e atmosferas íntimas, que lembravam a vivência lisboeta do pintor (*Soirée chez lui*, os desenhos e estudos preparatórios, *A Luva Cinzenta*).

2. O interior burguês

Foi o interior burguês, e não o espaço exterior da cidade, aquele para onde se voltou a atenção de Columbano. As suas pinturas estão repletas de objectos que caracterizam o interior burguês: os pianos verticais que proliferavam em Lisboa, tal como por todas as cidades e lares burgueses da Europa (*O Sarau*, 1880; *Estudo para Soirée chez lui*, 1882; *Soirée chez lui*, 1882; o piano que se subentende em *Convite à Valsa*, 1880; *Trecho Difícil*, 1885). Columbano não ficou imune à abundante produção oriunda de oficinas, fábricas e comércio de loiças que fizeram proliferar os *cache-pots*, os *vide-poches* em *barbotine* nos interiores burgueses. É importante não esquecer aqui a proximidade de Rafael Bordalo Pinheiro, e da sua produção cerâmica. Desde 1880 que a pintura de Columbano se povoa destes objectos: o jarrão azul com flores e o prato na parede do salão onde pousa *Ramalho*

⁸ V. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, II, Lisboa: Bertrand, 1990. Diogo de Macedo diz-nos que Columbano conheceu também o pintor holandês Willem de Zwart (1862-1931). V. Diogo de Macedo, 1952, *op. cit.*, p. 37.

⁹ V. Pedro Lapa, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰ V. Diogo de Macedo, 1952, *op. cit.*, p. 37.

¹¹ “Uma pobre mulher em viuvez virginal será o mais constante de todos [os fantasmas da vida nacional], anjo tutelar e simbólico da obra do pintor”, diz José-Augusto França, in *Malhoa e Columbano*, Lisboa: Bertrand, 1987, p. 40.

¹² V. Diogo de Macedo, 1952, *op. cit.* V. José-Augusto França, 1990, *op. cit.* V. Pedro Lapa, *op. cit.*, p. 31.

¹³ V. Diogo de Macedo, *Columbano: “Concerto de Amadores”*, Lisboa: MNAC, 1945. Estão também na génese de *Soirée chez lui*, um conhecido desenho preparatório e um estudo pintado em grandes manchas cromáticas, representando um grupo restrito em torno de um piano, além do quadro já referido, *A Luva Cinzenta*. V. Pedro Lapa, *op. cit.*, p. 31.

Ortigão (1880), o grande vaso negro e dourado em *Encantadora Prima* (1880), o grande jarro azul e o vaso creme em *O Sarau* (1880), o vaso cinza em *barbotine* com flores cerâmicas coladas no *Retrato de Maria Augusta* (1881), vasos e taças sobre mósulas e consolas (*Encantadora Prima*, 1880; *O Sarau*, 1880; *Retrato de D. José Pessanha*, 1885), o *cache-pot* colorido de *O Convite à Valsa* (1880), o grande *cache-pot* de cobre em *Soirée chez lui* (1882), os pratos que poderiam ser de Rafael, no *Retrato de Joaquim Lourenço Lopes* (1883) e na magnífica e inquietante pintura que é o *Retrato de D. José Pessanha* (1885). A importância cada vez maior do espelho, numa época em que o narcisismo se associa ao incremento do consumo. Vejam-se os dois espelhos da sala da *Encantadora Prima*, e no *Retrato de D. José Pessanha*, como em *Velá zquez* (1885). A presença do relógio de pêndulo, marcando um tempo que passou a estar associado ao dinheiro, apesar de mais lentamente em Portugal (*O Sarau*, 1880). Nesta pintura, os objectos têm uma importância tal que se sobrepõem às personagens, organizando-as por grupos: o grupo do reposteiro, o grupo da mósula com taça, o grupo do jarro azul, o grupo do vaso creme e o grupo do pêndulo (Fig. 1).

A importância da revolução oitocentista dos têxteis, gerando a moda ou o permanente fora de moda, é uma constante na obra de Columbano, de onde se destacam *A Luva Cinzenta* e o vestido de Maria Augusta em *Soirée chez lui*, já referidos, bem como o imponente sobretudo de Mariano Pina no seu retrato de 1883. As bengalas, os óculos, as luvas, as sombrinhas, os leques, os chapéus são adereços que persistem na obra de Columbano, lembrando-nos a classe social do universo representado. O têxtil oitocentista marca a sua presença também nos interiores recheados de tapetes (*Encantadora Prima*, 1880; *O Sarau*, 1880; *Retrato de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro*, 1884), almofadas e otomanas (*Encantadora Prima*, 1880; *Convite à Valsa*, 1880; *O Sarau*, 1880; *Soirée chez lui*, 1882), e reposteiros (*O Sarau*, 1880).

A fantasmagoria de objectos que formam o interior burguês assume uma importância tal na obra de Columbano, que em certas telas se sobrepõe em importância às próprias figuras retratadas. É o caso de *Soirée chez lui*, onde força e luz têm os tecidos, como notou J.-A. França. O que vemos são as luvas e o peitilho do cantor, e sobremaneira o magnífico vestido de Maria Augusta. Além disso, repara-se logo no *cache-pot* de cobre, e em menor grau numa otomana, nas partituras no chão, no piano, e numa cadeira apenas percebida no escuro da sala.

Walter Benjamin já nos havia sugerido que o interior oitocentista era um estímulo à intoxicação e ao sonho. Para Benjamin, viver nestes interiores era como tecer um invólucro em torno de si próprio, “como viver dentro de uma teia de aranha, em cujo trabalho árduo se iam pendurando ao acaso os acontecimentos mundiais, que aí ficariam suspensos quais corpos de insectos ressequidos. É uma caverna da qual não se deseja sair”¹⁴. Tudo isto nos faz pensar em Columbano, nos seus gostos, preferências e atitudes, no seu precoce abandono da pintura de ar livre.

Benjamin compara a existência no espaço residencial oitocentista com a vida no interior de uma concha. Uma concha em cujo interior se encontra estampada a imagem do seu ocupante. Residir é fabricar a sua própria concha.¹⁵ Terá sido nessa concha, nesse casulo ou ventre materno que Columbano preferiu instalar-se, recusando tudo o resto, todo o mundo exterior, de forma radical.

3. Os fundos evanescentes

Podemos observar, desde as pinturas de interiores que Columbano realizou em 1880, uma tendência para tratar de forma difusa os fundos dos seus quadros, chão e paredes, eliminando o sentido da profundidade. Também os objectos tendem a ser tratados em “mancha”, num certo

¹⁴ V. Walter Benjamin, *The Arcades Project* [convolute I2,6], Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 216.

¹⁵ V. Walter Benjamin, 1999, *op. cit.*, p. 221.

“esfarrapamento das suas formas”, como reparou José-Augusto França.¹⁶ Curiosamente, esta tendência para tratar fundos e objectos de forma difusa, patentes já no *Convite à Valsa* e no *Sarau*, tende a perder intensidade em Paris, onde há um esforço de grande contenção, de seriedade, sobretudo no tratamento dos fundos das pinturas que aí produz. Começando por escurecê-los, os fundos destes anos tendem a aproximar-se dos fundos de Manet dos anos 1860 e também dos fundos de Sargent – sem nunca o conseguir totalmente. Há sempre uma vaga tendência para a indefinição. Após Paris, há como que uma libertação e uma exacerbação dessa tendência, tornando-se mais claros os fundos, como que devido a uma satisfação intensa, à felicidade do pintor ao reencontrar o seu casulo lisboeta, a sua família, o seu meio...¹⁷ É nos retratos de D. José Pessanha (1885), no retrato da sua cunhada Elvira Bordalo Pinheiro (1884), no do seu sobrinho Manuel Gustavo (1884), mas também no *atelier* de Silva Porto, *Um pintor* (1883), que Columbano dá largas à libertação do seu desejo. É o período, entre 1883 e 1885, em que, segundo José-Augusto França, o pintor está intimamente contente por ter retomado as suas comodidades de pequeno-burguês solitário. Lisboa lembrava-se dele...¹⁸ É sobretudo no retrato do sobrinho, Manuel Gustavo, que Columbano autonomiza claramente a mancha cromática, abolindo contornos e provocando a indefinição dos planos, como observou Pedro Lapa.¹⁹

Veja-se como já em *O Sarau* (1880), os objectos assumem um aspecto fantasmagórico, surgindo de um limbo enevoado de tons verdes ou de azuis: mísulas, vasos, jarrões, relógio surgem flutuando por cima das personagens. Um reposteiro azul dilui-se nas paredes de neblina. O gato tende a diluir-se no tapete, também ele pintado como se de uma pequena nuvem se tratasse. Columbano põe, deste modo, em relevo a fantasmagoria que o mundo das coisas encerra no interior burguês, o seu fascínio, como signos que vão perdendo o significado, de tal forma o seu contexto é evanescente (Figs. 2 e 3).

Vimos como em Paris os fundos se tornam mais escuros, como em *Soirée chez lui* (1882). José-Augusto França notou o “chão, vago, e mais vago ainda o fundo das paredes que a penumbra devora, cor de terra tendendo ao negrume e às cinzas; todos os brancos amarelados e velhos – um quadro vindo do fundo do tempo...”²⁰

Mais tarde, de regresso a Lisboa, Columbano voltaria à prática radical já anteriormente anunciada, no tratamento dos fundos, confundindo paredes e chão, anulando constantemente a profundidade do espaço,²¹ tudo flutuando, figuras e objectos, naqueles limbos de prazer amarelos e acastanhados, numa magnífica subversão da ordem burguesa, através daquilo que lhe é sacrossanto: o interior burguês, a casa com o seu mundo de objectos que se desejavam precisos, de sentido claro, único e óbvio, como pretenderia reacconariamente Ramalho Ortigão,²² que na pintura de Columbano via “o criminoso desleixo do acabamento” e muito significativamente aí via também “o seu desdém revoltante pelo sentido exacto e preciso daquilo que tem que dizer-nos”²³ e Monteiro Ramalho achava uma “adulteração voluntariosa da verdade”, que a sua arte era toda particular, caseira, aconselhando a “que fizesse quadros completos em vez de imperfeitos esboços”²⁴. As palavras dos críticos e sobretudo a frase de Ramalho Ortigão não poderiam ser mais explícitas: eles queriam as

¹⁶ V. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, II, Lisboa: Bertrand, 1990, p. 282. Para José-Augusto França, este “esfarrapamento das suas formas” vinha directamente da maneira setecentista de um Piazzetta, cuja cor veneziana tivesse sido abafada.

¹⁷ V. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, II, Lisboa: Bertrand, 1990, p. 268. V. Pedro Lapa, *op. cit.*, pp. 39-40.

¹⁸ V. José-Augusto França, citado por Pedro Lapa, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹ V. Pedro Lapa, *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*, Lisboa: Museu do Chiado / MNAC, 2007, p. 122.

²⁰ V. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, II, Lisboa: Bertrand, 1990, p. 266.

²¹ V. Pedro Lapa, *op. cit.*, pp. 26 e 39.

²² V. Pedro Lapa, *op. cit.*, p. 40.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

formas “acabadas”, de sentido exacto e preciso... E era disso mesmo que a modernidade de Columbano se afastava, transgredindo, e desse modo enervando os comentadores burgueses, porque era o próprio interior burguês, a concha, o casulo, o museu ou o santuário de que fala Walter Benjamin, que Columbano punha em causa, logo ele que, paradoxalmente, não podia passar sem isso. Talvez o paradoxo seja aparente, na medida em que o amor radical do pintor ao conforto burguês, à intimidade do espaço interior, poderia transformá-lo num lugar de sonho, de *rêverie*, de memória, onde paredes e chão se confundem, onde os planos se desmaterializam... Enfim, onde tudo pode acontecer (Fig. 4).

O que podem querer dizer, afinal, estes fundos? Eles constituem certamente uma tentativa plástica de fugir à imposição do sentido, à *doxa* (ao discurso corrente, neste caso o discurso pequeno-burguês).²⁵ Os fundos de Columbano são a evasão, a deriva e o desejo. Aquilo que as atitudes ou o temperamento sorumbático e melancólico do pintor não exprimiam explodia nas telas, numa abolição de contornos. Roland Barthes sonhava com um mundo de puros significantes, liberto da tirania do sentido. Era aquela tirania que Walter Benjamin já repudiara no seu belíssimo texto aforístico “Via de Sentido Único”²⁶ (Fig. 5).

A referida crítica de Ramalho Ortigão é exemplar: ele queria ver na pintura de Columbano o sentido exacto daquelas formas, e não o encontrava, e da perturbação que isso lhe causava associava à falta de sentido exacto, a noção de desleixo, que era nada mais nada menos que o medo da desordem antiburguesa, de um atentado à sua racionalidade. Mas não foram só os críticos portugueses que não entenderam a pintura de Columbano. A crítica francesa também não lhe foi receptiva. O crítico Louis de Fourcaud escreveu no *Le Gaulois* do dia um de Junho de 1882, a propósito de *Soirée chez lui*, que Columbano era um artista incompleto. Incomodou-lhe a iluminação lamacenta, corrompendo todas as aparências. Aqui, encontramos o mesmo horror burguês à lama, aos fundos evanescentes, que corrompem as aparências. A mentalidade da época exigia uma representação clara, “não corrompida” e Columbano não lha dava. Um dos comentários mais apropriados, dos que foram feitos em Portugal, veio do escritor e jornalista Fialho de Almeida que viu no fundo dos quadros, “brumas cor de cinza”. Embora Fialho tenha sentido, tal como todos os seus contemporâneos, que os quadros eram inacabados (“não acabando nunca”), pressentiu que Columbano os deveria fazer dessa maneira, porque era assim que o pintor via e sentia: “tipos incompletos, almas aos pedaços”,²⁷ no fundo aceitando a representação necessariamente fragmentada do mundo moderno.

As nuvens e os esfumados da incerteza – os fundos – que intrigavam ou irritavam os contemporâneos – dificilmente os poderiam compreender imediatamente porque eram sintomas de uma modernidade emergente, de um novo sentir, que provavelmente de forma involuntária enchiam as telas de Columbano, criando uma atmosfera nova... de sonho, de jogo, de espectros, de limbo, de nostalgia... Compare-se por exemplo estes fundos com a perfeita definição de contornos de *Lendo uma Carta* de Alfredo Keil (apenas sete anos mais velho que Columbano), pintado alguns anos antes, em 1874.²⁸ Keil interpreta o interior burguês de forma perfeitamente acabada, imediatamente perceptível para um público burguês. A partir de 1880, a interpretação de Columbano, já ninguém a entende.

A incerteza era a nova realidade sociocultural, mental, era o mundo em transformação. A mancha columbanesca pode ser entendida como o refúgio e o escape involuntário do prazer (o Id), puro significativo ou vontade inconsciente de tudo envolver num paraíso de significantes puros, de um mundo sem sentido... que perturba e delicia. Era o reverso das convenções burguesas e pequeno-burguesas, dos seus complexos, da constante preocupação com as aparências, do medo do que os

²⁵ V. Roland Barthes, *Mitologias*, Lisboa: Edições 70, 2007.

²⁶ V. Walter Benjamin, “One Way Street”, in *Reflections*, New York: Schocken Books, 1989.

²⁷ V. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, II, Lisboa: Bertrand, 1990, p. 285.

²⁸ V. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, II, Lisboa: Bertrand, 1990.

outros possam dizer ou pensar, enfim de toda essa armação férrea, desse espartilho que é o mundo do sentido e da sua imposição... “O Ocidente humedece tudo de sentido, à maneira de uma religião autoritária”²⁹.

Curiosa e inesperadamente é pela via da sua misantropia, do seu fechamento ao mundo exterior em acelerada transformação, que Columbano se afasta do academismo. É rejeitando a modernidade urbana que o pintor acede à pintura moderna. A singularidade da sua obra deve-se provavelmente a esse processo inédito.

Foi o mergulho profundo do artista no interior burguês e, mais concretamente, a sua profunda imersão no interior burguês lisboeta que permitiu a sua originalidade no panorama da arte ocidental. A cidade de Columbano e Lisboa acima de tudo são interiores (a produção nos dois anos em Paris, 1882-1883, também havia resultado em interiores de Lisboa, acima de tudo). Ao regressar, são novamente os interiores de Lisboa que lhe interessam, como, aliás, antes de partir. A grande contribuição da arte de Columbano para o conhecimento de Lisboa reside precisamente na sua representação do interior burguês. Interior esse que consistia no reverso da medalha da modernidade urbana, de uma cidade que, a partir do regresso do pintor, crescia com a sua Avenida e as avenidas novas, atravessadas por transportes sobre carris, carros eléctricos na viragem do século, e o aumento do número de cafés no Rossio e mais salas de espectáculo, enfim *La Modernité* a uma escala portuguesa. Mas ao contrário do que acontecera por exemplo em Paris, que teve os seus pintores da “vida moderna”, a transformação do *facies* de Lisboa não mereceu a atenção de Columbano nem de nenhum outro artista, diga-se de passagem. Columbano foi o pintor da Lisboa interior, da outra face da modernidade urbana e dela indissociável – o interior burguês, com toda essa panóplia de objectos, de tecidos, de espelhos e relógios. Sem a pintura de Columbano, não existiria uma interpretação artística destes espaços. Não haveria pintura da Lisboa oitocentista (Fig. 6).

²⁹ V. Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris: Flammarion, 1984, pp. 90-91.



Fig. 1 – *O Sarau*, 1880, Coleção particular



Fig. 2 – *O Sarau*, 1880: pormenor de fundo com vaso



Fig. 3 – *O Sarau*, 1880: pormenor do reposteiro



Fig. 4 – *Retrato de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro*, (depois do restauro) 1884, por Columbano Bordalo Pinheiro, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, fotografia de Carlos Monteiro, © Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



Fig. 6 – *Retrato de D. José Pessanha*, 1885, por Columbano Bordalo Pinheiro, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, fotografia de Carlos Monteiro, © Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



Fig. 5 – *Retrato de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro*, 1884: pormenor

BIBLIOGRAFIA

ACCIAIUOLI, Margarida. “Malhoa et Columbano ou la fin du siècle au Portugal”, in *Le XIX Siècle au Portugal*. Paris: Centre Culturel Portugais / Fondation Calouste Gulbenkian, 1988.

BARTHES, Roland. *L'Empire des signes*. Paris: Flammarion, 1984.

—. *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, II. Paris: Gallimard, 1976.

BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge (Ma): The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

—. *Illuminations, Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 1988.

—. *Reflections, Essays, Aphorisms and Autobiographical Writings*. New York: Schocken Books, 1989.

CLARK, T.J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XIX*, II. Lisboa: Bertrand, 1990.

—. *Malhoa e Columbano*. Lisboa: Bertrand, 1987.

GOMES, Manuel Teixeira. *Cartas a Columbano*. Lisboa: Portugália, 1957.

LAPA, Pedro. “Columbano Bordalo Pinheiro: Uma Arqueologia da Modernidade”, in *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*. Lisboa: Museu do Chiado, MNAC, 2007.

MACEDO, Diogo. *Columbano*. Lisboa: Artis, 1952.

—. *Columbano: “Concerto de Amadores”*. Coleção Museum. 1.ª série. N.º 1. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1945.

MARX, Karl. “The Fetishism of the Commodity and the Secret Thereof” in *Capital*, vol. I [1867], Part I: Commodities and Money; Chapter One: Commodities, section 4. Acesso a 10 de Maio, 2011. <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch01.htm#S4>

RODRIGUES, Maria Margarida Almeida Campos. “A Recepção Crítica de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1897)”, Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2002.

SIMMEL, Georg. “The Metropolis and Mental Life”, in *Rethinking Architecture*, ed. Neal Leach, 68-79. 1987.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 6 – HISTÓRIA DA CIDADE: NOVAS FRONTEIRAS EPISTEMOLÓGICAS PARA O SÉCULO XXI*Lisboa no Cinema Novo Português*¹**Luís Urbano**

Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto

Em 1996, José-Augusto França escreveu o artigo “Lisboa no Cinema Português” para a *Revista de Comunicação e Linguagens*, em que analisava a presença da cidade no cinema ao longo de quase um século. Neste texto, procurarei fazer uma reflexão mais detalhada sobre o papel desempenhado pela cidade de Lisboa no Novo Cinema Português, no período que vai de 1959 a 1974. Essa presença não é apenas cenográfica, ou “física”, para utilizar a expressão de José-Augusto França; pelo contrário, adquire, nos filmes da *nova vaga portuguesa*, evidentes significados políticos, “morais”. Os exemplos que usarei – *Os Verdes Anos*, *Belarmino*, *Domingo à Tarde*, *Perdido Por Cem*, *O Cerco* e *Meus Amigos* –, quase todas primeiras obras dos novos cineastas, servirão como pretexto para analisar e explorar a presença da cidade de Lisboa nesses filmes dos anos sessenta e setenta do século XX.

Houve, naquele período, um deslumbramento pelas paisagens antiurbanas, às vezes rurais, vistas como lugares possíveis para reinventar uma identidade para o país. Esses lugares foram objecto de uma procura constante de novas linguagens que permitiram reconfigurar a herança moderna a partir dos *novos realismos*, reconhecendo as qualidades de uma paisagem e de uma cultura que emanava de um enquadramento geográfico, político, social e económico particular. Mas, ao mesmo tempo, assistiu-se a um regresso aos valores da cidade tradicional, ao reconhecimento das qualidades do centro histórico, à redescoberta da relação com a rua e com a sua imprevisibilidade.

A tendência para essa marcada dualidade entre rural e urbano no Novo Cinema Português começou por se evidenciar em *O Pão* (Manoel de Oliveira, 1959), documentário em que há um constante movimento entre planos de vistas urbanas e planos de paisagens rurais. O percurso em torno do fabrico do pão serve de pretexto para mostrar as diferenças abissais entre dois mundos, que por vezes se cruzam, mas são manifestamente opostos. O ritmo acelerado da cidade de Lisboa, no percurso do padeiro (em que aparece já um plano dos edifícios no cruzamento da Avenida dos Estados Unidos da América com a Avenida de Roma, que mais tarde será o lugar central de *Os Verdes Anos*), é montado em paralelo com o processo industrial do fabrico do pão, acentuando o contraste com os lentos processos rudimentares utilizados no mundo rural. Em *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962), que alguns críticos consideram o filme precursor do Novo Cinema Português, a Lisboa antiga dos pátios está já em desagregação, como se só fosse possível habitar a cidade quando esses microcosmos contidos e encerrados estão abandonados e em ruína. Citando França, “*Dom Roberto* foi, com Lisboa pobre e amada, a marca lírica possível duma charneira do cinema português”².

Mas o filme que unanimemente marca o início do Novo Cinema é *Os Verdes Anos* (1963), primeira obra de Paulo Rocha, em que surge um novo tipo de espaço no cinema português, recentrando-o na

¹ Texto apresentado no IV Congresso de História da Arte Portuguesa: Homenagem a José-Augusto França, 21 a 24 de Novembro de 2012, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa e entretanto publicado na revista *Rossio. Estudos de Lisboa*, n.º 3, Maio 2014, pp. 196-203. (<http://www.cm-lisboa.pt/publicacoes-digitais/portematica?pub=770>).

² França, José Augusto, “Lisboa no Cinema Português (1896-1990)” in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 23, Dezembro 1996, Lisboa, p. 186.

paisagem urbana e abandonando uma visão predominantemente rural que marcara a cultura nacional até então. A cidade moderna passou a ser uma personagem, tal como outros elementos no argumento, ainda que numa visão pessimista, já que é representada como intrinsecamente hostil à personagem principal, que vive num lugar que simbolicamente anuncia a expansão urbana de Lisboa. “O conflito mais evidente do filme é o da corrupção da cidade, que Paulo Rocha filma tão bem, sempre discreta mas, justamente, mostrando esse bairro de Alvalade que vai empurrando os campos para trás.”³ Paulo Rocha filma as paisagens desoladas de uma Lisboa em construção, entre dois espaços aparentemente contraditórios, e digo aparentemente porque ambos são periferias: uma urbana, os bairros das Avenidas Novas, onde trabalham as duas personagens principais, e uma rural, onde Júlio vive com o tio, lugar já ameaçado pelo crescimento da cidade.

As personagens em *Os Verdes Anos* têm funções distintas na narrativa e todos representam um diferente nível de integração na vida urbana. Ilda, a empregada doméstica, vive fascinada pelos novos movimentos, na música e na moda, servindo de mediadora entre Júlio e Lisboa. Através dela, Júlio, um sapateiro, descobre as novas avenidas, a nova cidade universitária, o novo aeroporto. Mas sem Ilda conhece também o lado escuro da cidade, a decadência e a boémia da vida nocturna, evidente na sequência em que se confronta com o tio no Texas Bar, mais tarde também filmado por Wim Wenders, sendo Júlio salvo por um forasteiro que o leva pelas ruas e travessas escuras de Lisboa, acabando a noite num bordel, cena que a censura evidentemente cortou.

Embora não haja referências directas à ditadura, o filme é um retrato da difícil situação da população portuguesa de então. *Os Verdes Anos* é o filme que melhor retrata Lisboa e Portugal “como espaços de frustração e claustrofobia, onde tudo agoniza numa morte lenta, sem qualquer saída”⁴. Visto desse ângulo, é o retrato mais político de um país que matava longamente. “O último plano do filme – o confronto entre Júlio e os carros de faróis acesos, visto do alto de um desses grandes prédios da cidade – é sobretudo a imagem de um animal acossado e perdido no labirinto de uma experiência urbana absurda.”⁵

Depois de *Os Verdes Anos*, em 1964, surge *Belarmino*, a longa-metragem de estreia de Fernando Lopes. O filme foi igualmente produzido por António da Cunha Telles, o produtor de quase todos os filmes do Novo Cinema, ainda incutido do espírito empreendedor daqueles inícios de sessenta que rapidamente se desvaneceu. “*Belarmino* é o filme de um homem livre, que começa e acaba do lado de fora das grades de uma prisão simbólica”⁶: o primeiro plano apresenta as redes de um ringue de boxe e o último mostra a grade de uma varanda que aprisiona a imagem e os lisboetas. “Dentro dessa gaiola, que é uma certa Lisboa”, vive Belarmino e o filme “é a história de um prisioneiro que se julga livre, contada por um homem que tem consciência de que certos horizontes risonhos não são mais do que um muro de vergonha”⁷. Cito Gérard Castello-Lopes, amigo de Fernando Lopes, e um dos grandes fotógrafos de Lisboa. Tal como *Os Verdes Anos*, o filme foi rodado inteiramente na capital e Belarmino é a personagem mimética da cidade nos anos sessenta: pobre, derrotado, mas cheio de esperança. *Belarmino* é também a redescoberta da verdadeira Lisboa, do seu fascínio e da sua torpeza. O filme quer retratar a cidade – “trabalhei uma figura humana como se trabalha uma cidade”, disse Fernando Lopes – e quando hoje se vê *Belarmino*, percebe-se a Lisboa daquele tempo. Nesse sentido, o filme é quase antropológico, completando a parte da cidade que tinha ficado por filmar em *Os Verdes Anos*. “Ao dirigir o filme, tive a ideia de realizar uma película que agarrasse na realidade e permitisse contar

³ Vasconcelos, António-Pedro, *Paulo Rocha. O Rio do Ouro*, Cinemateca Portuguesa, 1996, p. 148.

⁴ Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, p. 120.

⁵ Prado Coelho, Eduardo, *Vinte Anos de Cinema Português, 1962-1982*, Biblioteca Breve, Vol. 78; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1983, p. 17.

⁶ Castello-Lopes, Gérard, “Fernando Lopes por Cá”, Cinemateca Portuguesa, 1996, p. 109.

⁷ *Idem*.

a evolução de um indivíduo dentro da cidade e explicar até que ponto essa cidade influenciou esse indivíduo. Por isso, *Belarmino* é uma película lisboeta, toda rodada em *décors* naturais.”⁸

Belarmino é a certeza de um novo cinema. “Ao contrário de *Os Verdes Anos*, que hesitava entre a proposta de uma modernidade e a procura de uma tradição na qual se pudesse integrar, *Belarmino* recusa conscientemente qualquer referência desse tipo para se lançar em terreno desconhecido.”⁹ Fernando Lopes soube, sem lhe sublinhar os efeitos, ultrapassar o assunto do filme: a vida lisboeta de um *boxeur* falhado. O olhar que pousou em *Belarmino* passa para lá deste e revela toda uma realidade social. É a vadiagem, lisboeta vadiagem, irresponsável e ligeira, o que vemos em *Belarmino*, quando este vagueia pela Barros Queirós, pela Suíça, pela Avenida dos Restauradores e vai até à porta do Éden, olhar para as raparigas da alta e dar palmadas a outros rapazes que por ali matam o tempo. A cena final do filme é uma sublime e comovente confissão dessa vadiagem – “não são engenheiros nem arquitectos que vão para o boxe, são homens como eu, vadios”, diz *Belarmino* – “arrancada num segundo de fraqueza e sinceridade, num dos mais belos momentos de todo o cinema português, com esse espantoso Rossio final, retrato exactíssimo de uma cidade triste”¹⁰. Os movimentos quotidianos de *Belarmino*, a beber e a lavar a cara numa nostálgica fonte *Wallace*, são a extensão dos que executa no ringue, e em que ao clamor da multidão no final do combate responde o marulhar da água na fonte. Como se toda a cidade, naquela manhã fria, chorasse a desgraça daqueles que como ele caminham num passo miúdo, sem ver as grades da prisão que os encurralam. Em *Os Verdes Anos* e *Belarmino*, os primeiros filmes (talvez os últimos) que uma geração ousou reivindicar, há dois mundos que colidem, espacialmente, socialmente, economicamente, metáforas de um país fora do tempo, que agonizava lentamente. São retratos sofisticados mas amargos, que lidam com temas como o fracasso, a frustração, a impossibilidade do amor, as dificuldades de adaptação à vida na cidade e em que o único espaço de liberdade era a noite.

A presença da cidade não tem em *Domingo à Tarde* (1965), a primeira longa-metragem do arquitecto António de Macedo, a mesma relevância que assume noutros filmes do Novo Cinema. *Domingo à Tarde* é um filme voltado para os espaços interiores, planos e despidos, responsáveis por uma atmosfera perturbadoramente fria. No entanto, podemos dizer que se trata de um filme urbano, e a prová-lo está o contexto em que se insere e que observamos da janela do hospital onde se passa parte da acção inicial do filme. Mas, como se percebia em *Os Verdes Anos*, e até em filmes estrangeiros como *La Peau douce*, que François Truffaut filmou parcialmente em Lisboa em 1964, há também em *Domingo à Tarde* um indício de que o casal protagonista prefere refugiar-se no campo para os seus encontros amorosos, como se a cidade quisesse expulsar os amantes. É curioso verificar que nos filmes referidos, a viagem de automóvel para a periferia rural ganha quase sempre algum destaque. No caso particular de *Domingo à Tarde*, constitui uma das cenas mais importantes do filme, quando Clarisse acelera exageradamente o automóvel para que Jorge experiencie, tal como ela, o medo da morte. Com outros filmes partilha também o entendimento da cidade consolidada como um lugar de vício, de perdição, de “má vida”, mas paradoxalmente livre. É num desses bares nocturnos da Lisboa antiga que Clarisse procura consolo após tomar consciência do seu grave estado clínico.

Perdido por Cem (1972) é a estreia na longa-metragem de António-Pedro Vasconcelos, que assistiu, como crítico ou autor de curtas-metragens, ao nascimento de um cinema que prometia mudar o panorama português. Talvez por isso o filme apresente um enorme entusiasmo em explorar as temáticas lançadas pela nova geração e em experimentar as novas técnicas (foi o primeiro filme português com som directo), mas também a estética da *nouvelle vague* francesa. A história repete-se: um jovem vindo da província não encontra o seu lugar na cidade de Lisboa, mais uma vez espaço de vício e perdição, procurando conforto num amor obsessivo de final trágico. Porém, a personagem principal de *Perdido por Cem* parece mover-se com maior destreza, apesar dos obstáculos que vai

⁸ Lopes, Fernando, *Semana do Novo Cinema Português*, Cineclube do Porto, 1967, p. 42.

⁹ Seixas Santos, Alberto, *Fernando Lopes por Cá*, Cinemateca Portuguesa, p. 112.

¹⁰ *Idem*.

sucessivamente enfrentando. Esse desencanto é também o reflexo da geração de António-Pedro Vasconcelos, o que faz de Artur uma personagem relativamente neutra, nem reflexo de uma crítica lúcida, nem de uma revolta agressiva. “A procura de um novo olhar sobre a cidade, e mais tarde sobre o mundo rural, tem que ver com a necessidade que nós tínhamos de descobrir um país que nos estava oculto e de o dar a ver.”¹¹ Apesar da discutível montagem (os diálogos do quotidiano, ao jeito de Godard, prolongam-se por vezes de forma exagerada, aumentando desnecessariamente a duração total do filme), *Perdido por Cem* é um dos filmes obrigatórios do Novo Cinema, uma crónica pertinente de uma Lisboa sem esperança, em que a câmara confessional mas inquieta é a personificação de uma geração.

O Cerco (1969), de António da Cunha Telles, é um dos exemplos em que a liberdade trazida pelos novos meios técnicos, a que se junta a falta de recursos e uma imensa vontade de fazer cinema de forma diferente, resulta numa ruptura com a cinematografia do passado. *O Cerco*, o primeiro filme de Cunha Telles como realizador, é marcado, por um lado, pela “ausência de pedantismo e de pose, a recusa do truque artístico para assombrar o salão. E, por outro, por um genuíno interesse e um certo sentimento da matéria filmada (pessoas e cenários), mas também um autêntico poder de comunicação.”¹² Não por acaso, foi talvez o único verdadeiro sucesso de bilheteira do Novo Cinema. O modelo narrativo contraria a economia da narrativa clássica, demorando-se em cenas mortas só pelo prazer de observarmos Maria Cabral, a actriz revelada pelo filme. Cunha Telles escolhe os cenários reais das ruas e da cidade, uma das marcas irrecusáveis da *nouvelle vague*, preservando assim um certo sabor a documentário, que era também uma tendência nos anos sessenta. O produtor de quase todos os filmes da primeira fase do Novo Cinema, agora realizador, utilizou as técnicas do cinema directo, como os planos sequência ou a câmara ao ombro, estabelecendo, como referiu Leonor Areal, uma espécie de olhar triplo: por um lado, e pela constante proximidade física da câmara à protagonista, vemos o mundo através dela; por outro, assumimos o papel de quem a vê e de quem a deseja voyeuristicamente; e finalmente vemos como ela se vê a si própria, nos constantes planos em que se olha ao espelho¹³. “*O Cerco* é antes de mais um corpo; depois uma paisagem. O corpo é o de Maria Cabral, a paisagem é Lisboa. Num caso como noutro, Cunha Telles apostou na diferença e na espontaneidade. Maria Cabral foi um caso único no cinema português com uma face de luminosa fotogenia”, há quase um obsessão por esse rosto, “de tal modo que o realizador, através da câmara, quase aparece como um outro personagem, também ele apaixonado. Esse corpo inscreve-se na paisagem de Lisboa”, que, apesar de menos carregada negativamente como nos filmes de Rocha ou Lopes, “não deixa de ir minando, como uma entidade viva, as aspirações de Marta, colocando-a à mercê dos outros”¹⁴. E ao contrário de *Os Verdes Anos* ou *Belarmino*, há n’*O Cerco* uma variação do estatuto de classe, agora claramente retratando uma burguesia de evidentes vivências urbanas.

O segundo filme de Cunha Telles como realizador, *Meus Amigos* (1974), mostra essencialmente como a falta de liberdade e a opressão da ditadura eram invasivas da vida pessoal de cada um. E a própria arquitectura representada no filme é disso exemplo, com os protagonistas a moverem-se em casas isoladas por paredes ou janelas sempre fechadas. À generalizada falta de liberdade na sociedade, corresponde uma falta de liberdade espacial, como se tivessem assumido a sua condição de presidiários, numa espécie de versão cinematográfica da prisão domiciliária. *Meus Amigos* pretendia ser uma nova crónica melancólica das vidas lisboetas, da rotina palavrosa dos “nossos vencidos da bica”, da ressaca das crises académicas de 62. É um filme longo, por vezes penoso, com quase três horas de duração e planos tão longos que se aproximam da provocação. Apresenta também uma grande austeridade nos enquadramentos fixos, o oposto, como vimos, de *O Cerco*, em que a câmara

¹¹ Vasconcelos, António-Pedro, entrevista conduzida por Luís Urbano a 20 de Janeiro de 2013.

¹² Valente, Vasco Pulido, “Retrato de Um Primitivo Português (Com Senhora)”, in Catálogo do 27.º Festival Internacional de Cinema — Figueira da Foz, 1998, pp. 171-73.

¹³ Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português – Um País Imaginado*. Vol. I – Antes de 1974. Lisboa: Edições 70, p. 410.

¹⁴ Ferreira, Manuel Cintra, “Folhas da Cinemateca”, Pasta 60, pp. 189-190.

se movia constantemente. Há quase um apagamento do papel do realizador, como se apenas tivesse decidido colocar a câmara e deixar a vida seguir, e nesse sentido o filme é-lhe tão alheio como a qualquer outro. Como escreveu Eduardo Prado Coelho, é um filme “que se deixa morrer aos poucos, que prepara fria e deliberadamente o seu suicídio colectivo. E há nessa morte em silêncio, a angústia em nós de nada sabermos explicar o que se passa, de tudo ficar cada vez mais do lado de lá, intransitivo e enclausurado, terrivelmente só”¹⁵. Trata-se evidentemente do beco sem saída em que se encontrava Portugal e nesse sentido é um retrato do fim da esperança, que ainda se sentia n’*O Cerco*.

Estes dois filmes de Cunha Telles marcam também um regresso à cidade, quase sempre Lisboa, temporariamente abandonada para uma incursão dos realizadores do Novo Cinema no mundo rural, e relembro aqui *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1963), *Mudar de Vida* (Paulo Rocha, 1966), *Pedro Só* (Alfredo Tropa, 1971), *Uma Abelha na Chuva* (Fernando Lopes, 1972) ou *A Promessa* (António de Macedo, 1973), todos rodados em cenários rurais. Os dois filmes de Cunha Telles, além de um retrato da sociedade urbana no período que antecedeu a Revolução de 1974, em que se percebe nas personagens o desencanto sentido no Portugal de então, são também um registo dos espaços de uma Lisboa em final de ciclo. Em *O Cerco*, os diversificados espaços filmados, alternando interiores arquitectónicos e espaços públicos de Lisboa, conjugados com a música de António Victorino d’Almeida e a candura de Maria Cabral, deixam uma memória da cidade perdurável por longo tempo. Em *Meus Amigos*, a cidade apenas se pressente através do modo de vida das personagens e de espaços interiores que sabemos existirem apenas em ambiente urbano. É a arquitectura que desempenha um papel central na narrativa já que quase todas as filmagens são feitas em interiores de apartamentos, dando um retrato dos espaços utilizados por uma burguesia culta, muito politizada e em clara perda de identidade, acentuando a claustrofobia em que se encontrava Portugal.

Mas este regresso confirma uma visão algo desencantada da vida, da cidade e do país, amena n’*O Cerco* mas absolutamente definitiva em *Meus Amigos*. Nestes filmes, como em *Os Verdes Anos* e *Belarmino*, Lisboa é quase sempre hostil, como se não houvesse alternativa à forma de representação da capital nesses anos de ditadura e repressão. “A cidade, se houvesse liberdade, tinha sido representada de forma diferente. Lisboa é uma cidade lindíssima mas nós filmávamos uma cidade que oprimia e não uma cidade que libertava. Funcionava como uma metáfora e a cidade era um intérprete dessa opressão.”¹⁶ Com a excepção de *Belarmino*, em que, apesar da hostilidade da cidade, o *boxeur* retratado por Fernando Lopes se mexe como num ringue, esquivando-se aos sucessivos golpes da vida, a cidade de Lisboa no Novo Cinema é quase sempre centrífuga, afastando as personagens para fora dela, muitas vezes em direcção à periferia. Isso é evidente no que acontece aos personagens de *Os Verdes Anos* ou *Perdido Por Cem*, e n’*O Cerco* Maria Cabral acaba o filme à deriva num cacilheiro, com Lisboa em fundo, como se já não houvesse lugar para ela na cidade.

¹⁵ Coelho, Eduardo Prado, *Cinéfilo* 25, Lisboa, 1974, p. 16.

¹⁶ Vasconcelos, António-Pedro, entrevista conduzida por Luís Urbano a 20 de Janeiro de 2013.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 6 – HISTÓRIA DA CIDADE: NOVAS FRONTEIRAS EPISTEMOLÓGICAS PARA O SÉCULO XXI*Interrogar e divulgar a Cidade: o passado activo de Lisboa***Paula André**

DINÂMIA'CET-IUL e ISCTE-IUL, Instituto Universitário de Lisboa

Introdução

Tendo em conta, tal como refere Peter Drucker¹, que vivemos na era do trabalhador do conhecimento, devemos construir ferramentas que potenciem a investigação na área da história urbana, inovando nos sistemas de pesquisa e de divulgação. Consideramos que o trabalho académico deve usar as fontes primárias/históricas como ferramenta de trabalho na contemporaneidade e que a junção das duas vertentes temporais consubstanciará um conhecimento operativo. É absolutamente necessário tornar o conhecimento académico, materializado nas teses académicas, num conhecimento produtivo, de modo a podermos alcançar uma produtividade do conhecimento. Por isso consideramos que os novos suportes informáticos e digitais podem e devem contribuir para novas formas de apreensão e transmissão de conhecimento. Apelamos para a necessidade de captar também um público não especializado, de modo a que este conheça e ganhe consciência da identidade e do valor patrimonial de uma parte da cidade e da sua cultura. Partindo da cultura visual contemporânea devemos enfrentar e renovar os desafios de uma nova história urbana, renovando os modos de interrogar, pesquisar e divulgar a cidade. São necessários novos parâmetros metodológicos e teorias de investigação da imagem e do texto na história urbana. É uma tarefa e um desafio o uso de dinâmicas de interacção, de modo a permitir ao investigador descobrir interrogações novas no processo de pesquisa, e inovar nos processos e sistemas de divulgação, construindo as Novas Humanidades.

Lisboa Pombalina e o Iluminismo

O trabalho académico do professor José-Augusto França *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* é uma fonte incontornável de investigação histórica, descritiva, experimental, interpretativa e reflexiva que detém informação inesgotável e profícua para todas as áreas de investigação da história urbana e áreas afins. No campo da história da cidade, a produção académica deve estabelecer e promover uma interactividade entre a investigação e o fazer a cidade hoje. A maior parte das teses desenvolvidas na área da história urbana condensam pesquisas e informação que se encontram fechadas em arquivos, espólios, colecções, pelo que a melhor forma de abrir esse conhecimento, tanto à comunidade científica como à comunidade em geral, será torná-lo acessível. José-Augusto França, defensor de um estudo do urbanismo realizado de modo integrador e de uma história urbana que articule em simultâneo a cultura urbana e a cultura dita rural, na esteira dos estudos de George Duby, apela a uma história da cidade modelar como a desenvolvida por Pierre Francastel sobre a cidade de Paris e publicada em 1968-69², da qual são herdeiros Lewis Mumford e Kevin Lynch, “que

¹ Peter Drucker, *The Landmarks of Tomorrow: a report on the post-modern world* (New York: Harper & Row, 1959).

² Pierre Francastel, *L'Urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680 : travaux et documents inédits, présentés par Pierre Francastel* (Paris: Klincksieck, 1969).

criaram uma consciência própria da problemática urbana depois das antigas e ilustres perspectivas historicistas do pioneiro que foi Lavedan”³. José-Augusto França considerava já em 1992 que seria “um dia necessário remover todo o fundo pombalino da B.N. [Biblioteca Nacional] para estudar, com equipamento informático, os milhares de processos de reconstrução [da Baixa Pombalina]”, salientado ainda que seria trabalho de “equipa”, advertindo também não ser possível “um espaço de cidade ser estudado por uma pessoa só de cada vez”, e finalizando com segurança sobre a sua investigação afirmava supor que o seu resultado não iria “alterar as conclusões” a que “por sondagem” tinha chegado, “apenas as bases” seriam “mais definitivamente seguras”⁴. E porque desejamos tal como o professor José-Augusto França uma história “sempre interrogativa, universitariamente interrogativa”⁵, propomos interrogar a cidade, divulgar a cidade e revelar o passado activo de Lisboa.

Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs)

Depois da revolução das tecnologias de informação, isto é, depois da *World Wide Web*, partimos para esta proposta a partir de uma sociedade interconectada, de uma sociedade em rede⁶, a partir das novas *Tecnologias de Informação e Comunicação* (TICs), a partir das cidades globais definidas por Saskia Sassen, e a partir do mapa conceptual, em que os conceitos operativos de transnacionalidade, transtemporalidade, interconectividade e hipertextualidade são palavras-chave. As redes electrónicas transformam as dimensões de tempo e espaço⁷, alterando o consumo visual do espaço e do tempo⁸. A edição/visualização *on-line* da obra *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* (na versão bilingue, português e inglês) e a edição/visualização *on-line* das fontes primárias referidas nesta obra (textos, imagens), associada e interconectada à investigação e à produção académica consequentes, permitiria associar, sobrepor e cruzar informação e imagens de forma eficaz e atractiva, que por sua vez instigaria novas investigações concernentes à área da história urbana e outras áreas afins. Se é verdade que “nós os historiadores investigamos o passado mas ao mesmo tempo também o construímos porque transmitimos uma imagem do que se passou”⁹, também é verdade que “toda a imagem é uma modelação da realidade. As imagens são, sempre, modelos de realidade, independentemente do nível de realidade que possuam”¹⁰. Em concreto a visualização virtual da cidade actual e dos diversos projectos de reconstrução da parte baixa da cidade dariam a ver o que lá está e o que poderia lá estar se um outro Plano/Prospecto tivesse sido escolhido. A parte da cidade que não foi construída mas que poderia ter sido pelo facto de ter sido pensada/ideada/projectada. Ou o confronto do texto da dissertação no que concerne às informações aí contidas referentes a um *modus operandi* sobre a cidade existente, com a cartografia antiga de Lisboa, revelaria as mutações da cidade e ainda uma tradição que no final se sintetiza no Plano da cidade de Lisboa baixa destruída, confirmando a continuidade com o passado. Esta ferramenta e este processo permitiriam criar vínculos entre a cidade e a sociedade tanto *in situ* como *ex situ*. A reconstituição virtual revelaria de forma clara que o pensamento iluminista não foi unívoco.

³ “Entrevista com José-Augusto França”, *Penélope. Fazer e Desfazer a História*, Lisboa, 7, 1992, 87.

⁴ “Entrevista com José-Augusto França”, *Penélope. Fazer e Desfazer a História*, Lisboa, 7, 1992, 88.

⁵ José-Augusto França, *História, que História?* (Lisboa: Edições Colibri, 1996), 11.

⁶ Manuel Castells, “A era da informação: economia, sociedade e cultura”, in *A sociedade em rede* (São Paulo: Paz e Terra, 1999).

⁷ Klaus Frey, “Desenvolvimento sustentável local na sociedade em rede: o potencial das novas tecnologias de informação e comunicação”, *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, 21, Nov. 2003, 177.

⁸ Sharon Zukin, “Paisagens Urbanas Pós-Modernas: mapeando cultura e poder”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 24, 1996, 205-219.

⁹ Santiago Leoné Puncel; Fernando Mendiola Gonzalo, ed. lit., *Voces e imágenes en la historia: fuentes orales y visuales. Investigación histórica y renovación pedagógica* (Navarra: Ed. Universidad Navarra, 2008).

¹⁰ Justo Villafañe; Norberto Minguez, *Principios de Teoría General de la Imagen* (Madrid: Ediciones Pirámide, 2002).

Fontes: textos e imagens

A articulação e o cruzamento dos textos (legislação, dissertação, etc.) e das imagens (mapas, plantas, alçados, etc.), com respectiva associação à leitura do mapa conceptual (regularidade, simetria, flexibilidade, etc.) e o *corpus* de textos coevos ao objecto de estudo, com correspondente edição electrónica, revelar-se-iam instrumentos essenciais pela implicação directa na construção e na exploração de uma Nova História da Cidade Iluminista.

A título de exemplo destacamos algumas referências de textos e de imagens a integrar esse *corpus pombalino* acessível e manipulável *on-line*:

– *Primeira Dissertação sobre a Renovação da Cidade de Lisboa* (4 de Dezembro de 1755), *Segunda Dissertação sobre a Renovação da Cidade de Lisboa* (16 de Fevereiro de 1756), *Terceira Dissertação sobre a Renovação da Cidade de Lisboa* (31 de Março de 1756), por Manuel da Maia (o autor comunica o seu sistema teórico-doutrinal, revelando por sua vez a cultura arquitectónica iluminista; texto de base a esta investigação e que deve obrigar a uma análise semântica detalhada dos conceitos e dos termos usados).

– *Alvará de 12 de Maio de 1758* (Alvará que estabelece os direitos públicos e particulares da reedificação da cidade de Lisboa, e os benefícios às pessoas que para ela concorrerem com dinheiros, materiais e mão-de-obra).

– *Plano de 12 de Junho de 1758* (Plano remetido ao Duque de Lafões, regedor das Justiças, para se regular o alinhamento das ruas e a reedificação das casas a erigir nos terrenos entre a Rua Nova do Almada e a Padaria, e entre a extremidade setentrional do Rossio e Terreiro do Paço, exclusivamente).

– *Relação das propriedades de cazas que nesta Cidade de Lisboa se tem edificado e reedificado desde o ano de 1755 até 1776* (AML-AH, Chancelaria Régia, cod. 211 A.).

– *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos... /*, Raphael Bluteau, Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728 (as expressões linguísticas usadas nos textos devem ser cotejadas com dicionários coevos, factor vertebrador da interpretação, clarificando as ideias que estão por trás de um determinado léxico).

– *Planta da cidade de Lx.a em q. se mostrao os muros de vermelho com todas as ruas e praças da cidade dos muros a dentro do as declarações postas em seu lugar. Delineada por João Nunes Tinoco architecto de S. mgde anno 1650, 1850*, Museu da Cidade (MC.DES.1084).

– *Carta topográfica da parte mais arruinada de Lisboa na forma em que se achava antes da sua destruição para sobre ella se observarem os melhoramentos necessários*, Manuel da Maia, Direcção de Infra-estruturas do Exército – Gabinete de Estudos Arqueológicos da Engenharia Militar (2342-2-16-22 DSE).

– “Cartulário Pombalino” (designação de finais do século XIX: conjunto de 70 alçados para a reedificação de Lisboa associados a mais uma folha com um índice; c. 1759-69); (AML-AH, Chancelaria Régia).

– Planta n.º 1//Plano da cidade de Lisboa baixa destruída em que //vão sinaladas por linhas de pontinhos de tinta preta as // Ruas, traveças, e becos antigos, e sobre o mesmo plano se //mostrão em branco as Ruas melhoradas assim as largas,// como as estreitas de mayor uzo, como também sobre os becos,// e Ruas menores se desenhão novas Ruas que se poderão ou //escuzar, ou abraçar

ficando os lugares que os edifícios occu//pão lavados de aguada preta; as Igrejas dos Conventos, // Freguesias e Ermidas vão sinaladas com aguada // de Carmim, e a divizão das Freguesias de cor azul, [FONSECA, Pedro Gualter da; CUNHA, Francisco Pinheiro da], [1756], Direcção de Infra-estruturas do Exército – Gabinete de Estudos Arqueológicos da Engenharia Militar (2343-2-16-22 DSE).

Estes objectos/dispositivos teriam a capacidade de nos atrair visualmente não apenas pelos caminhos narrativos e iconográficos, mas também por caminhos de apropriação de cores e formas, cuja apreensão estética por vezes os aproxima de uma pintura. Segundo James Jerome Gibson, o “campo visual é o resultado do hábito crónico de o homem civilizado ver o mundo como se fosse um quadro”¹¹. Por outro lado, são objectos através dos quais nos confrontamos com o passado e, de algum modo, o convite ao olhar feito pela cartografia, é um convite à investigação e simultaneamente à imaginação. A nossa imaginação é a grande construtora do virtual, uma vez que “a captação de qualquer imagem pela nossa visão implica o desenvolvimento de uma actividade mental”¹². A investigação em arquitectura e urbanismo pode ser definida “como uma actividade encaminhada para a solução de problemas”, cujo principal “objectivo consiste em encontrar respostas a perguntas, mediante o uso de processos científicos”¹³. Para tal será necessário trabalhar em cooperação com especialistas na área da *semantic web publishing*, contribuindo para a optimização dos processos de pesquisa e da recuperação de informação, alargando o mais possível o campo da pesquisa por parte dos utilizadores. Por um lado, avançamos no estudo das aplicações das novas tecnologias, por outro sistematizamos e divulgamos fontes e interpretações académicas, motores vitais para novas pesquisas, e finalmente captamos um público mais generalista que ganhará seguramente uma maior consciência patrimonial. Resulta na verdadeira associação do *Homo Faber* tal como o concebeu Henri Bergson, em que a teoria da evolução humana é fundamentada e instigada pelo impulso criativo, ao *Homo Ludens* tal como o concebeu Johan Huizinga, em que é valorizado o elemento do jogo como parte da Cultura.

Conclusão

O uso das novas *Tecnologias de Informação e Comunicação* (TICs) contribui para a formação de uma consciência colectiva de património, através da revelação de uma história da cidade em que se articula de forma modelar a arquitectura e o urbanismo, confirmando que essa é uma tradição portuguesa. Esta ferramenta potencia também uma memória do passado que possa fundamentar projectos contemporâneos e futuros. Reconstruindo os possíveis passados, reinventamos a paisagem urbana do presente. A actualização da Nova História articulada com as novas ferramentas que desencadeiam novos raciocínios assumem na contemporaneidade o que designamos por Novas Humanidades.

¹¹ Citado em Ernst Gombrich, *La imagen y el ojo: Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica* (Madrid: Alianza, 1987), 153.

¹² Pierre Francastel, *Imagem, Visão e Imaginação* (Lisboa: Edições 70, 1987), 83.

¹³ Eugenia María Acevedo Salomao; Luis A. Torres Garibay, *La investigación en arquitectura* (Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, s.d.).

BIBLIOGRAFIA

ACEVEDO SALOMAO, Eugenia María, e Luis A. Torres Garibay. *La investigación en arquitectura*. Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, s.d.

BERGSON, Henri. *Évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaire de France, 1907.

CASTELLS, Manuel. “A era da informação: economia, sociedade e cultura”, in *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DRUCKER, Peter. *The Landmarks of Tomorrow: a report on the post-modern world*. New York: Harper & Row, 1959.

“Entrevista com José-Augusto França”, *Penélope. Fazer e Desfazer a História*, Lisboa, 7, 1992.

FRANÇA, José-Augusto. *História, que História ?*. Lisboa: Edições Colibri, 1996.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987.

—. *L’Urbanisme de Paris et l’Europe, 1600-1680: travaux et documents inédits, présentés par Pierre Francastel*. Paris: Klincksieck, 1969.

FREY, Klaus. “Desenvolvimento sustentável local na sociedade em rede: o potencial das novas tecnologias de informação e comunicação”, in *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, 21, Nov. 2003.

GOMBRICH, Ernst. *La imagen y el ojo: Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza, 1987.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza editorial, 2000.

LEONÉ PUNCEL, Santiago, e Fernando Mendiola Gonzalo, ed. *Voces e imágenes en la historia: fuentes orales y visuales. Investigación histórica y renovación pedagógica*. Navarra: Ed. Universidad Navarra, 2008.

SASSEN, Saskia. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Oxford: Princeton University Press, 1991.

VILLAFÑE, Justo, e Norberto Minguez. *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2002.

ZUKIN, Sharon. “Paisagens Urbanas Pós-Modernas: mapeando cultura e poder”, in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 24, 1996.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 6 – HISTÓRIA DA CIDADE: NOVAS FRONTEIRAS EPISTEMOLÓGICAS PARA O SÉCULO XXI***“Cidade e Espectáculo”: um modelo de laboratório em história da cidade*****Maria Alexandra Gago da Câmara**

Universidade Aberta

Centro de História da Arte e Investigação Artística, Universidade de Évora

Helena Murteira

Centro de História da Arte e Investigação Artística, Universidade de Évora

Fazer a história da cidade é fazer história da cidade. A frase parece duplicar uma afirmação à maneira do poema de Gertrude Stein: “rose is a rose is a rose is a rose” (“Sacred Emily”, in *Geography and Plays*, 1922). No entanto, não o faz. E não o faz graças à introdução do artigo definido na primeira oração, partícula que permite distinguir a história específica de uma cidade (“fazer a história da cidade”) da história da cidade enquanto conjunto de metodologias e problemas que a definem como área de investigação histórica (“fazer história da cidade”). Ao iniciarmos o texto com esta afirmação queremos destacar a complexidade do campo científico da História Urbana, que necessita da convergência de diferentes disciplinas, de tal modo variáveis em função dos objectivos dos casos em estudo que cada abordagem é susceptível de criar uma nova perspectiva epistemológica. O projecto “Cidade e Espectáculo: uma visão da Lisboa pré-terramoto” evidencia-se precisamente por trazer à reflexão estes dois aspectos essenciais da história urbana: a definição de uma metodologia de pesquisa que melhor estabeleça e congregue o contributo das diferentes disciplinas necessárias à história de Lisboa da primeira metade de Setecentos e o despoletar de novos problemas historiográficos pela metodologia utilizada.

O projecto “Cidade e Espectáculo: uma visão da Lisboa pré-terramoto” tem por principal objectivo recriar a cidade de Lisboa destruída pela catástrofe de 1755 (terramoto, maremoto e incêndio) utilizando a tecnologia *Second Life* na sua versão *OpenSimulator* (*OpenSim*). A sua génese remonta a 2005, quando, por ocasião da efeméride dos 250 anos do terramoto de 1755, se recriou, também em *Second Life*, um dos mais emblemáticos espaços lisboetas do século XVIII, a Real Casa da Ópera, da autoria do arquitecto cenógrafo Giovanni Carlo Bibiena (1717-1760) e inaugurada a 31 de Março de 1755 (<http://operadotejo.org/>)¹. Na sequência dessa primeira experiência sobreveio de imediato a ideia de estender a recriação a toda a área da cidade alterada pelo projecto de reconstrução pós-terramoto concebido pelos engenheiros militares Eugénio dos Santos (1711-1760) e Carlos Mardel (1696-1763) (Fig. 1).

A recriação não se restringe à configuração urbana e à estrutura arquitectónica de Lisboa, mas inclui ainda os interiores dos principais edifícios (o Palácio Real no Terreiro do Paço, a Igreja Patriarcal, a Real Casa da Ópera, o Convento de Corpus Christi, o Palácio da Inquisição e o Hospital de Todos os Santos no Rossio), uma dimensão sociocultural proporcionada por uma componente áudio que veiculará os sons do ambiente urbano e dos espectáculos de ópera da época, e a encenação dos seus

¹ Alguma historiografia veicula o dia 2 de Abril como a data da inauguração. Documentação coeva recentemente estudada por Aline Gallash Hall contraria esta data. O projecto de recriação foi realizado pela ARCI (Beta Technologies) e coordenado por Alexandra Gago da Câmara, em 2005.

mais importantes eventos, como as procissões e as touradas². O simulacro virtual da Lisboa barroca será ainda complementado por pequenas caixas de texto de contextualização histórica que estarão associadas aos edifícios e áreas da cidade mais relevantes e poderão ser abertas pelos visitantes. A informação aí contida deverá ser directa e esquemática e incluir a identificação da construção ou área assinalada, a datação, a autoria e a menção dos factos e personalidades que lhes estão associados.

Na fase actual do projecto, procedeu-se à actualização formal da recriação da Real Casa da Ópera e à sua integração no designado complexo palatino, com a reconstituição, no lado ocidental do Terreiro do Paço, do Paço da Ribeira (incluindo um sobrevivente corpo quinhentista do palácio original), os jardins do Palácio Real, a Praça da Patriarcal com a respectiva igreja e o Palácio dos Patriarcas, a Ribeira das Naus e as vias de ligação de todo o conjunto (ver <http://lisbon-pre-1755-earthquake.org/> e <https://vimeo.com/lisbonpre1755>) (Figs. 2 e 3).

O projecto implica a associação de duas abordagens científicas, a da História e a da Realidade Virtual, daí a existência de uma equipa transdisciplinar, reunindo investigadores da área da História da Arte, designadamente da História da Cidade, do Urbanismo, da Arquitectura e da Paisagem, e especialistas na criação de mundos virtuais e na aplicação das novas tecnologias à pesquisa e à divulgação da História. As principais entidades envolvidas são o CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (www.chaia.uevora.pt) e a empresa Beta Technologies – Architects of the Virtual World (www.betatechnologies.info). Apenas esta abordagem transdisciplinar possibilitará o cumprimento do primeiro objectivo do projecto: uma visualização da memória da Lisboa desaparecida em Novembro de 1755.

Através da utilização da tecnologia *Second Life*, o projecto adquire duas qualidades fundamentais, uma tridimensionalidade interactiva e uma dimensão virtual imersiva. Esta última, pela via da percepção, faculta ao ser humano a sensação de que a sua consciência se expande além dos limites físicos do seu corpo. Conjugadas, interactividade e imersibilidade permitem que o modelo de cidade virtual proposto seja simultaneamente científico, pedagógico e lúdico. As dimensões pedagógica e lúdica concretizam-se com o acesso directo dos utilizadores ao modelo através da criação de um avatar (uma representação gráfica do utilizador) (Fig.4).

Esta funcionalidade permite aos utilizadores integrarem a realidade urbana recriada virtualmente e interagirem com ela, com outros utilizadores e com os próprios investigadores, o que não é possível nas convencionais recriações digitais 3D, mais rígidas e condicionadas a percursos preestabelecidos. Assegura-se, assim, o maior número de benefícios em relação ao estudo, à compreensão, à interpretação, à preservação e à gestão do património que é a memória da cidade de Lisboa anterior ao sismo de 1755, conforme é estabelecido pelo sexto princípio da Carta de Londres, o documento internacional que regula a prática da arqueologia virtual³.

A dimensão científica consubstancia-se na recriação virtual que sendo imersiva disponibiliza não somente a representação de uma síntese do estado do conhecimento acerca da Lisboa da primeira metade de Setecentos, mas também a possibilidade de aplicar e testar as interpretações da documentação escrita (manuscrita e impressa) e iconográfica disponível nos arquivos, bibliotecas, repositórios digitais e museus nacionais, de debatê-las com outros investigadores e de actualizá-las ou corrigi-las quando necessário. Este processo implica uma análise crítica e comparativa da documentação supracitada que passa, inclusive, pelo cruzamento das descrições de Lisboa (fontes

² A. Gago da Câmara, H. Murteira e P. Rodrigues, "City and Spectacle: a vision of pre-earthquake Lisbon", in *15th International Conference on Virtual Systems and Multimedia VSM 2009* (Vienna: IEE Computer Society, 2009), 239-243.

³ O princípio 6 da Carta de Londres respeita à acessibilidade das visualizações do património cultural em suporte computacional. *The London Charter for the Computer-based visualization of Cultural Heritage. Version 2.1 (February 2009)*, 10-11 (<http://www.londoncharter.org/downloads.html>, consultada a 07/08/2012).

escritas) com as suas representações panorâmicas (fontes iconográficas) ou planimétricas (Figs. 5 e 6). Ao fazê-lo, confere um carácter experimental à investigação histórico-patrimonial e atribui-lhe uma vertente laboratorial concreta até agora pouco comum nas ciências sociais e humanas, que passaremos a descrever.

A tecnologia *Second Life* facilita a construção de modelos e realidades virtuais credíveis, interactivas e imersivas a baixo custo e em prazos pouco extensos, e torna possível que investigadores, técnicos e utilizadores interajam em tempo real e experienciem e explorem livremente a cidade recriada. Poderão, por exemplo, realizar visitas guiadas com propósitos didácticos, criar eventos dirigidos a audiências alargadas e definir estratégias cognitivas que permitam a cada um fazer a gestão da sua própria aprendizagem⁴. Ou seja, depois de evoluírem de verbais a visuais e de analógicos a digitais, os ambientes multimédia de aprendizagem, principalmente os de suporte computacional, estão a progredir de passivos a interactivos, convertendo o computador na mais importante ferramenta cognitiva actual, à semelhança do modo como, segundo Lloyd P. Rieber, a invenção do papel e do lápis atenuaram o esforço exigido à memória humana⁵. Pelo mesmo processo, também será possível que a equipa técnica e os investigadores trabalhem em simultâneo *online* na construção dos modelos virtuais, e que os segundos validem a exactidão das recriações dos primeiros (Fig.7).

Enquanto experiência, a Lisboa barroca virtual torna mais acessível e universal o conhecimento de uma realidade urbana e social que, até agora, tem estado restringida à relativa abstracção do discurso narrativo e à bidimensionalidade da cartografia, dos desenhos e das gravuras da época. Efectivamente, os suportes tradicionalmente utilizados na transmissão do conhecimento pela história urbana e da arquitectura têm favorecido a visão ou o olhar em detrimento dos aspectos sociais e emocionais da experiência urbana da época em estudo⁶. Sendo o nosso objecto de estudo a Lisboa desaparecida com o terramoto, o incêndio (que destruiu igualmente muitos dos arquivos que continham informação fundamental sobre a história da cidade) e a posterior reconstrução pombalina, a sua recriação através de um modelo que podemos considerar “laboratorial” ambiciona acrescentar-lhe essa experiência social e emocional através da interactividade, nas suas possíveis manifestações atrás enunciadas (como as visitas guiadas), mas cumulativamente ultrapassar as contingências da cripto-história da arte indo além da descrição do objecto de estudo, tornando-o mensurável e a sua aparência física percepcionável (Fig. 8). Deste modo, ultrapassa-se a “convenção retórica do olhar e a permanência desta convenção como modelo epistemológico”⁷.

Podemos, de facto, afirmar que a recriação de realidades urbanas históricas desaparecidas, ou profundamente alteradas com a passagem do tempo, por meio de modelos virtuais, ao permitirem que os investigadores circulem pelos ambientes do passado em tempo real e vivenciem os efeitos da evolução urbana, leva a que estes adquiram uma perspectiva distinta das cidades em questão, especialmente no que concerne aos aspectos cinéticos dos ambientes históricos virtuais. São susceptíveis de gerar novo conhecimento porque requerem dados e leituras críticas diferentes dos necessários à história narrativa, sobretudo informação de natureza estrutural e contextual que relacione na mesma visão da cidade aspectos antes tratados isoladamente, como a arquitectura, a população, a circulação, as infra-estruturas urbanas, etc. Também ao contrário dos livros e dos artigos, os modelos virtuais e as bases de dados electrónicos não são estáticos, podendo ser continuamente actualizados e apurados, como já referimos⁸. No entanto, não consideramos que os primeiros devam ser substituídos pelos últimos, neste momento complementam-se, pois as

⁴ Lloyd P. Rieber, “A Historical Review of Visualization in Human Cognition”. *Educational Technology Research and Development*, vol. 43, n.º 1 (1995): 45-52.

⁵ Rieber, “A Historical Review of Visualization in Human Cognition”, 54.

⁶ Diana Favro, “Meaning and Experience: Urban History from Antiquity to the Early Modern Period”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 58, n.º 3 (1999): 367.

⁷ Joseph Nechvatal, “Towards an Immersive Intelligence”, *Leonardo*, vol. 34, n.º 5 (2001): 420.

⁸ Favro, “Meaning and Experience: Urban History from Antiquity to the Early Modern Period”, 370.

tecnologias dos mundos virtuais podem ser poderosos instrumentos de resolução de problemas pela capacidade de congregar as representações internas ou mentais e as representações externas (objectos, imagens, gráficos, vídeos, animações, etc.)⁹. No projecto aqui apresentado, essa capacidade é verificável na recriação do Paço Real, que cruza a iconografia coeva conhecida do palácio – a pintura de Dirk Stoop de cerca de 1662, a gravura de George B. Probst de 1707 e o desenho a tinta-da-china atribuído a Francisco Zuzarte de cerca de 1752 (todas obras do acervo do Museu da Cidade de Lisboa) (Fig. 5) – e a sua descrição detalhada, que conhecemos por via secundária, uma transcrição publicada pelo escritor Camilo Castelo Branco em 1874, na obra *Noites de insomnia, offerecidas a quem não póde dormir*¹⁰.

A metodologia que tem sido usada no projecto “Cidade e Espectáculo: uma visão da Lisboa pré-terramoto” demonstra que ao recorrer à iconografia das cidades como fonte para a história urbana, esta tem estado na vanguarda da transdisciplinaridade, aproximando a história da arte às histórias social (no estudo da complexa inter-relação entre forma urbana e os vários grupos sociais que habitam a cidade), da cultura e das ideias, provocando a diluição das respectivas fronteiras heurísticas e a sua mútua colaboração na produção do conhecimento, em particular quando é necessário relacionar forma urbana e arquitectónica com cultura e imagem¹¹. Por exemplo, há que analisar criticamente a iconografia urbana tendo em consideração que a representação de uma cidade, a sua imagem figurada numa pintura, num desenho ou numa gravura poderá ter sido condicionada pelos interesses e pelas intenções dos encomendadores da obra, que poderão ter determinado o realce ou a anulação de determinados aspectos urbanos e/ou arquitectónicos. Muitas vezes, em diferentes épocas, as sensibilidades e os preconceitos de patronos e até dos próprios artistas favoreceram, nas representações de cidades, as falsas narrativas históricas, a aparência pitoresca ou uma excessiva salubridade, em detrimento da expressão da realidade urbana, social e política da época¹².

Por tudo o que descrevemos e afirmámos, a aplicação da tecnologia dos mundos virtuais, designadamente da plataforma *Second Life*, ao conhecimento do passado das cidades, encaminha-nos para o desenvolvimento de uma epistemologia computacional que pretende apurar a análise da história urbana providenciando um método de visualização de ideias, de organização e síntese de factos, de identificação, entendimento, crítica, representação e transmissão da complexidade da história, apresentando-a com maior abrangência e mais nitidez¹³ nas suas diversas manifestações: na arquitectura, no território ou no enquadramento social¹⁴.

⁹ Nechvatal, “Towards an Immersive Intelligence”, 417-418. Alexandra Câmara, Helena Murteira e Paulo Rodrigues, “City and Spectacle: a vision of pre-earthquake Lisbon”, in S. Hoppe e S. Breitling (eds.) *Palatium workshop ‘Virtual Palaces, Part II – Lost Palaces and their Afterlife. Virtual Reconstruction between Science and Media’*. Munich: Ludwig-Maximilians-Universität, 2012 (https://www.academia.edu/8268726/City_and_Spectacle_a_vision_of_pre-earthquake_Lisbon) (consultado a 12 de Outubro de 2012).

¹⁰ Camilo Castelo Branco, *Noites de insomnia, offerecidas a quem não póde dormir* (Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1874), 10-11.

¹¹ Favro, “Meaning and Experience: Urban History from Antiquity to the Early Modern Period”, 366-368.

¹² Favro, “Meaning and Experience: Urban History from Antiquity to the Early Modern Period”. Ver ainda Boyer, M. Christine, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994) e Frugoni, Chiara, *A Distant City: Images of Urban Experience in the Medieval World* (Princeton: Princeton University Press, 1991). Alexandra Câmara, Helena Murteira e Paulo Rodrigues, “City and Spectacle: a vision of pre-earthquake Lisbon”.

¹³ Sorin Hermon e Joanna Nikodem, “3D Modelling as a Scientific Research Tool in Archaeology”, in *Beyond Illustration: 2D and 3D Technologies as Tools for Discovery in Archaeology*, B.A.R. International Series 1805, ed. B. Frischer et al. (Oxford: Archaeopress, 2008), 36-45.

¹⁴ Alfredo Grande and Víctor Manuel López-Mencheró, “The implementation of an international charter in the field of Virtual Archaeology”, in *XXIII CIPA Symposium – Prague, Czech Republic – 12/16. September 2011 – Proceedings* (<http://cipa.icomos.org/index.php?id=69>), f. 2 (consultado a 07/08/2012).



Fig. 1 – Planta da área de Lisboa arruinada pelo terramoto de 1755, sobre projecto do novo traçado. Instituto Geográfico Português



Fig. 2 – Vista aérea do conjunto palatino da Ribeira. Modelação *Second Life* (2012)



Fig. 3 – Vista do conjunto palatino da Ribeira. Modelação *Second Life* (2012)



Fig. 4 – Praça da Patriarcal. Modelação *Second Life* com avatar de utilizador



Fig. 5 – Lisboa nas vésperas do terramoto de 1755. Francisco Zuzarte (atribuição).
Desenho a tinta-da-china. Museu da Cidade



Fig. 6 – Terreiro do Paço e Paço da Ribeira. Modelação *Second Life* (2012)



Fig. 7 – Paço da Ribeira - Rua da Capela. Modelação *Second Life* (2012)



Fig. 8 – Conjunto palatino da Ribeira. Modelação *Second Life* (2012)

BIBLIOGRAFIA

BOYER, M. Christine. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994.

BRANCO, Camilo Castelo. *Noites de insomnia, oferecidas a quem não póde dormir (n.º 8 – Agosto)*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1874.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da. “Reconstruir a Ópera do Tejo”, in *Património e Espectáculo*, Pedra & Cal, 33, 2007: 15-18.

CÂMARA, A. Gago da, H. Murteira e P. Rodrigues. “City and Spectacle: a vision of pre-earthquake Lisbon”, in *15th International Conference on Virtual Systems and Multimedia VSMM 2009*, Vienna, IEE Computer Society, 2009: 239-243.

CÂMARA, Alexandra, Helena Murteira e Paulo Rodrigues, “City and Spectacle: a vision of pre-earthquake Lisbon”, in S. Hoppe e S. Breitling (eds.) *Palatium workshop ‘Virtual Palaces, Part II – Lost Palaces and their Afterlife. Virtual Reconstruction between Science and Media’*. Munich: Ludwig-Maximilians-Universität, 2012 (https://www.academia.edu/8268726/City_and_Spectacle_a_vision_of_pre-earthquake_Lisbon) (consultado a 12 de Outubro de 2012)

FAVRO, Diana. “Meaning and Experience: Urban History from Antiquity to the Early Modern Period”, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 58, n.º 3, 1999: 367.

FRUGONI, Chiara. *A Distant City: Images of Urban Experience in the Medieval World*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

GRANDE, Alfredo, e Víctor Manuel López-Mencheró. “The implementation of an international charter in the field of Virtual Archaeology”, in *XXIII CIPA Symposium – Prague, Czech Republic – 12/16. September 2011 – Proceedings* (<http://cipa.icomos.org/index.php?id=69>), f. 2 (consultado a 07/08/2012).

HERMON, Sorin, e Joanna Nikodem. “3D Modelling as a Scientific Research Tool in Archaeology”, in *Beyond Illustration: 2D and 3D Technologies as Tools for Discovery in Archaeology*, B.A.R. International Series 1805, ed. B. Frischer e A. Dakouri-Hild, Oxford, Archaeopress, 2008.

(The) London Charter for the Computer-based visualization of Cultural Heritage. Version 2.1 (February 2009) (<http://www.londoncharter.org/downloads.html>, consultada a 07/08/2012).

MURTEIRA, Helena. “Lisboa antes de Pombal: crescimento e ordenamento urbanos no contexto da Europa moderna (1640 -1755)”, in *Monumentos* 21, 2004: 50-57.

NECHVATAL, Joseph. “Towards an Immersive Intelligence”, in *Leonardo*, vol. 34, n.º 5, 2001: 420.

RIEBER, Lloyd P. “A Historical Review of Visualization in Human Cognition”, in *Educational Technology Research and Development*, vol. 43, n.º 1, 1995: 45 e 52.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 6 – HISTÓRIA DA CIDADE: NOVAS FRONTEIRAS EPISTEMOLÓGICAS PARA O SÉCULO XXI*Pensar a cidade e a sociedade: Lisboa***Mafalda Teixeira de Sampayo**

CIES e ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa

Teresa Marat-Mendes

DINÂMIA'CET e ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa

1. Introdução

No âmbito do tema central do IV Congresso de História da Arte Portuguesa, em homenagem ao professor José-Augusto França, é objectivo principal deste artigo reflectir sobre o contributo das abordagens metodológicas no processo de renovação do conhecimento e da actualização da história da cidade e da sociedade.

Neste sentido, aplicando a reflexão aqui proposta à cidade de Lisboa, designadamente à área da Baixa, o presente artigo encontra-se estruturado por forma a responder às seguintes questões: (i) como é que os diferentes intervenientes no processo de projectar a cidade de Lisboa pensaram a cidade e que metodologias seguiram ao longo dos tempos?; (ii) que modelo de intervenção caracteriza cada um dos momentos históricos em análise?; (iii) que continuidades e descontinuidades marcaram a forma de intervir na cidade de Lisboa?; e finalmente (iv) que semelhanças e diferenças existem nos vários processos de pensar e fazer a cidade de Lisboa ao longo dos tempos?

Este estudo focaliza-se na zona da Baixa de Lisboa e analisa os seguintes momentos históricos: (i) a cidade tardo-medieval; (ii) os projectos de reconstrução de 1756; (iii) o plano de 1758; (iv) a proposta de renovação de 1948 e (v) a classificação como Monumento Nacional em 1978.

2. Estado da Arte

Vários têm sido os contributos metodológicos para o processo de entendimento da cidade. Destacamos em seguida três grupos de autores pelos seus contributos metodológicos na análise da cidade.

O primeiro grupo refere-se a um conjunto de autores que aplicam a sua investigação sobre o modo de pensar a cidade através duma perspectiva histórica, mas também sociológica, ao caso de estudo da cidade de Lisboa. A pertinência destes autores para a presente comunicação refere-se ao modo como a cidade e a sociedade têm sido reflectidas e actualizadas por estes desde diferentes disciplinas.

Este grupo inclui os seguintes autores: (i) José-Augusto França (1965) que a partir duma perspectiva da história da arte portuguesa contribuiu com uma abordagem inovadora para a actualização da história da cidade; (ii) Paulo Simões Rodrigues (2005) que através duma aproximação da história da evolução do conceito de património aplica-o ao caso de estudo da cidade de Lisboa, questionando a construção da memória de Lisboa; e finalmente (iii) Isabel Guerra *et al.* (1999) que partindo de uma

perspectiva sociológica contribuiu com um novo olhar sobre o processo de fazer cidade através de propostas de estratégias de actores para a Baixa de Lisboa.

O segundo grupo refere-se a um conjunto de autores que contribuíram para o processo de pensar e fazer cidade através de propostas de abordagens metodológicas de análise da forma urbana, aplicado ao estudo da Baixa de Lisboa. Nomeadamente (i) Mafalda Sampayo (2012) que propõe um método de avaliação e quantificação do espaço público aferindo as diferentes opções de desenho urbano propostas para a construção da Baixa. Deste trabalho ressalta o contributo da avaliação do espaço público para projectos de intervenção na cidade contemporânea; (ii) Marat-Mendes, Sampayo e Rodrigues (2011) propõem um método de quantificação do espaço público da Baixa, aplicado de forma comparativa entre 1650 e 2010; e finalmente (iii) Teresa Marat-Mendes (2002) propõe um método de análise comparativa da forma urbana aplicada a três exemplos de espaços urbanos planeados, incluindo a Baixa Pombalina. Este método permite aferir comportamentos de transformação e permanência da forma urbana, permitindo antever processos de transformação do tecido urbano da própria cidade, informado por possíveis constrangimentos sociais, económicos e políticos.

O terceiro grupo refere-se a um conjunto de intervenientes que directamente actuaram sobre o processo de fazer e pensar a cidade de Lisboa, nomeadamente na zona da Baixa. Assim, destacamos (i) Manuel da Maia (1677-1768), o autor responsável pela “dissertação” que enunciou as regras para a reconstrução da Baixa de Lisboa no século XVIII; (ii) Étienne de Groër (1882-195?), o autor do Plano de Urbanização para Lisboa de 1948 e de uma proposta de renovação para a Baixa também de 1948 (MARAT-MENDES e SAMPAYO, 2010); e finalmente (iii) a legislação, através do Decreto nº 95/78 de 12 Setembro, DR I série, que classifica a Baixa Pombalina como Monumento Nacional.

3. Metodologia

A metodologia desta investigação seguiu as seguintes etapas:

- (i) Análise dos contributos dos diferentes intervenientes na Baixa de Lisboa (estado da arte);
- (ii) Identificação e análise de momentos específicos de pensar e fazer cidade, nomeadamente no caso de estudo da Baixa (opções de desenho urbano na Baixa);
- (iii) Avaliação da forma urbana da Baixa através da:
 - leitura da forma urbana dos desenhos propostos para a Baixa de Lisboa por meio duma recolha de fontes primárias,
 - análise da forma urbana dos diferentes planos através dum *software* de desenho assistido por computador – AutoCAD¹,
 - análise comparativa dos dados recolhidos.

¹ Foi vantajosa a utilização do AutoCAD pela facilidade de vectorização do desenho e da possibilidade de o colocar a qualquer escala de trabalho, permitindo fazer sobreposições de plantas e ainda quantificar áreas. Desta forma, e tendo presente a cartografia actual para a nossa área de estudo, foi possível aferir que as cartas do século XVIII analisadas nesta investigação foram desenhadas com medidas de referência divergentes. Com esta informação e tendo em conta a cartografia actual foi possível ainda, através do AutoCAD, colocar as cartas todas à mesma escala e analisar quantitativamente as áreas dos elementos da forma urbana fundamentais no nosso estudo. Importa ainda referir que o AutoCAD é uma ferramenta de trabalho universal da área da arquitectura sendo assim possível a validação deste trabalho por outros.

4. Opções de desenho urbano na Baixa

Retratam-se em seguida cinco períodos que marcam a história da Baixa de Lisboa e que demonstram formas diferentes de estar e intervir na cidade.

4.1 Cidade tardo-medieval

Analisando a representação de Lisboa impressa em 1598 no *Urbium praecipiarum Mundi theatrum quintum*, de Georg Braunius, ou a planta de 1650 de João Nunes Tinoco podemos afirmar que Lisboa tardo-medieval caracteriza-se por ser um espaço urbano muito denso, com ruas sinuosas onde as principais praças se encontram nas extremidades, o Terreiro do Paço adjacente ao rio e o Rossio a norte do núcleo principal. Esta Lisboa foi-se sedimentando por adições desfasadas no tempo e sem um plano de base, dando origem a um tecido urbano de morfologia orgânica.

Uma análise detalhada da carta de Manuel da Maia, resultante de um levantamento de Lisboa em 1718², permite registar o surgimento de situações urbanísticas, como os alargamentos de ruas, que imprimiram uma regularidade ao desenho urbano de Lisboa desde o período manuelino (Fig. 1).

4.2 Projectos de 1756

A reforma da Lisboa pós-terramoto de 1755 faz-se imbuída no espírito da intervenção pelo todo, característica do urbanismo europeu do iluminismo setecentista, mas também num saber de tradição portuguesa de “fazer cidade” nas colónias. Manuel da Maia e seis engenheiros de sua confiança³ agregaram-se em equipas que estruturaram seis projectos datados de 1756 (dos quais está desaparecido o desenho do projecto n.º 5) e que deram início ao plano de reestruturação de Lisboa. Estes projectos de 1756 visam contemplar o todo com a unidade através de desenhos geométricos regulares (FRANÇA, 1965)(SAMPAYO, 2012).

O projecto 1, muito próximo da situação anterior ao terramoto, distingue-se da situação preexistente pela geometrização dos quarteirões; com as mesmas características encontramos os projectos 2 e 3, embora com intenções mais geométricas; os projectos 4 e 6 são os mais geométricos e regulares. Este conjunto de projectos estabelece relações diferentes com a área envolvente, sendo que os dois últimos são mais abrangentes (Fig. 2).

² Veja-se a carta cedida pelo engenheiro Manuel da Maia aos Oficiais Engenheiros e praticantes da Academia Militar para servir de base às propostas de reconstrução da cidade (existente na Direcção de Infra-estruturas do Exército – Gabinete de Estudos Arqueológicos da Engenharia Militar, com a cota 2342-2-16-22 [DSE]).

Esta carta pode ser uma cópia da que D. João V terá ordenado executar em 1713 a Manuel da Maia (VITERBO, 1904, pp. 125-127), uma vez que existem poucas diferenças entre este levantamento e a carta conhecida de Tinoco. D. João V encomendou em 1713 a “planta de ambas as cidades de Lisboa occidental e oriental com toda a indiuiduação de praças, pallacios, tempos, mosteiros, freguezias, hermitas, ruas e trauessas com os nomes de todas estas couzas em tão boa forma e tão ajustada ao terreno que acreditou o seu estudo e trabalho de cinco annos” (VITERBO, 1904, p. 126). É a este levantamento terminado em 1718 que Manuel da Maia se refere quando inicia o plano de Lisboa pós-terramoto (AIRES, 1910, p. 40).

³ António Carlos Andreas, Elias Sebastião Poppe, Eugénio dos Santos de Carvalho, Francisco Pinheiro da Cunha, Jozé Domingos Poppe e Pedro Gualter da Foncêca.

4.3 Plano de 1758

Após as sugestões dos projectos de 1756 é escolhido um deles que será desenvolvido a partir de 1758 através de um plano escrito e desenhado. O projecto de Eugénio dos Santos e Carlos Mardel, de 1758, define em linhas gerais um desenho urbano muito parecido àquele que foi construído.

O espaço central do projecto é definido por 42 quarteirões perpendiculares ao rio e 15 longitudinais a este.

O projecto desenha um corte muito forte com a cidade medieval. Estende-se para Oeste com um tipo de quarteirões diferentes dos usados na área central do projecto, onde está bem presente a ideia de logradouro. Face às propostas de 1756 esta figura de logradouro corresponde a um elemento inovador no desenho urbano para a Baixa. Refaz grandemente a malha da cidade manuelina com ligações à malha proposta para o centro do plano.

Depois da definição de projecto em 1758, em alvará e plano escrito, o projecto sofreu adaptações ao longo dos cinquenta anos de construção, seguindo as instruções de Manuel da Maia, que apelava aos “arruadores” que construísem com o plano, mas também com o sítio (SAMPAYO, 2012).

4.4 Projecto de 1948

Em 1948 Groër introduz várias escalas de abordagem para a cidade de Lisboa, que compreendem as escalas territorial, da cidade, do bairro e a do próprio quarteirão (MARAT-MENDES e SAMPAYO, 2010).

O projecto de Groër de 1948 para a Baixa no âmbito do Plano Director de Lisboa propõe uma demolição parcial de 29 quarteirões da Baixa de Lisboa, oferecendo um novo desenho urbano de 15 quarteirões, de maiores dimensões que os preexistentes, bem como um aumento da área de espaço público e de estacionamento.

Esta ideia e proposta para a Baixa de Lisboa aparece primeiramente no texto “Introduction à l’urbanisme” (GROËR, [s.d.]) quando Groër normativa a “Zona Central Comercial e Cívica” das cidades. O plano director de urbanização para a cidade de Lisboa de 1948 apenas desenvolve e detalha a intenção projectual de Groër em texto e cartografia.

Segundo Groër, relativamente à “Zona Central Comercial e Cívica” apenas se poderiam efectuar perfurações e demolições parciais nos quarteirões. Seria necessário sanear sem modificar o carácter do bairro. Evidencia-se a sensibilidade de Groër para com o lugar da Baixa. Assim, ele sugere que se estude o quarteirão e a casa no sentido de identificar o que se deve conservar e o que se pode demolir⁴. A intervenção de Groër incide na definição dos usos e estabelece para a Baixa um carácter essencialmente comercial e terciário (Fig. 4).

4.5 Classificação como Monumento Nacional em 1978

Através do Decreto n.º 95/78 de 12 Setembro, DR I série de 1978 a Baixa Pombalina (zona delimitada a norte pela Travessa de S. Domingos, Largo do mesmo nome e Largo de D. João da Câmara, a sul pela Rua da Alfândega e pela Rua do Arsenal até à Praça do Município, a oeste pelas Ruas Nova do Almada, do Carmo, do 1.º de Dezembro e a leste pela Rua da Madalena e pelo Poço do Borratém) é classificada como Monumento Nacional.

⁴ “Les démolitions seront surtout faites à l’intérieur des îlots et ne seront au possible que partielles, pour pouvoir conserver les extérieurs des maisons et surtout les façades anciennes.” (GROËR, [s.d.], p. 26).

Informada por uma política de protecção do património existente impondo uma conservação da estrutura urbana e edificada surge com o decreto de 1978 uma nova postura de pensar a cidade. Procura-se a partir de agora dar valor ao passado como memória de um tempo que imprimiu qualidades ao lugar, quer pela materialidade do construído, quer pelas vivências diversificadas que aquele sítio registou, enfatizando um sentido do património existente, reconhecendo-lhe um carácter de monumento.

4.6 Opções de desenho urbano na Baixa: síntese de um retrato cronológico

Depois da breve descrição sobre estas cinco fases da Baixa constata-se que foram equacionadas diferentes formas de intervenção nos vários períodos temporais comprovando distintos processos de pensar e fazer cidade. Enquanto a cidade medieval de Lisboa cresceu sem um plano geral, formalizou-se por acrescentos sucessivos delineados pelos seus habitantes e só a partir de D. Manuel se definiram alargamentos e alinhamentos de ruas, a reconstrução de Lisboa pós-terramoto apresenta com os projectos de 1756 ideias que consideram o conjunto urbanístico uno, através de desenhos geométricos regulares.

O plano de 1758 apresenta um pensar e fazer cidade idêntico ao demonstrado nos projectos de 1756, embora introduza o logradouro nos quarteirões centrais do projecto, o que comprova preocupações de higiene traduzidas na exploração do desenho urbano. A atitude de Groër em 1948 face ao projecto da Baixa é semelhante à que foi adoptada na transição de 1756 para 1758 no que concerne ao melhoramento do desenho urbano⁵. Groër propõe uma nova tipologia de quarteirão que impunha um projecto de intervenção e reconversão da Baixa informado por uma política de manutenção da estrutura urbana existente, com algumas demolições cirúrgicas de edifícios, prevendo uma adaptação da Baixa às novas necessidades de mobilidade urbana e adaptação do espaço público.

Após a classificação da Baixa como Monumento Nacional em 1978, a postura de pensar e intervir na cidade tornou-se muito mais restritiva em termos de propostas de desenho urbano. No entanto, a Baixa não deixou de testemunhar profundas transformações na sua forma urbana (MARAT-MENDES, 2002, p. 413).

Por forma a fundamentar as análises anteriores quantificou-se para cada uma das situações (Tabela 1): (i) a área de espaço público, (ii) a área de espaço construído e (iii) a área de vazios residuais, através de uma análise gráfica efectuada sobre a cartografia original.

Assim observou-se que o projecto de Groër e a situação actual contemplam mais área de espaço público do que as propostas de 1756-1758 e a carta relativa a 1718. A proposta de Groër supera a situação actual na área de espaço público, registando-se 50% e 47% respectivamente, o que se justifica pelas áreas dos logradouros transformadas no plano de Groër em espaço público. Realça-se a quase inexistência de espaços residuais (2%) na proposta de Groër e na situação actual. Por outro lado, esta quantificação também comprova que, embora as atitudes de intervenção ao longo dos tempos sejam diversificadas, a percentagem dedicada ao espaço público nas propostas varia muito pouco, sendo de notar que as grandes alterações fazem-se em dois momentos: (i) da cidade tardo-medieval (com 29% de espaço público) para a cidade setecentista (variando entre 33% e 45%) e (ii) das anteriores para a proposta de Groër (com 50% de espaço público) e para a situação actual (Tabela 1).

⁵ No entanto, agora com outras preocupações, que são as da cidade moderna, onde o carro tem uma presença muito forte. Assim suprime o logradouro original nos quarteirões da área central da Baixa e reformula-os criando um vazio no interior destes que funciona como área para estacionamento.

5. Conclusão

Lisboa foi pensada por diferentes intervenientes no processo de projectar a cidade, de acordo com o seu respectivo período histórico e as suas necessidades. Lisboa na Idade Média é marcada por um crescimento urbano espontâneo; no século XVIII, pelas intervenções globais reguladas pela unidade e geometria; no 2.º quartel do século XX, pelas preocupações de adaptação à circulação do automóvel; e no 4.º quartel do século XX, por um regulamento que pretende controlar o existente sem impor novo desenho urbano.

As metodologias de intervenção ao longo do tempo compreendem: a total liberdade de construção (Idade Média), a intervenção de carácter global (século XVIII), a adaptação do existente através de novo desenho urbano (2.º quartel do século XX) e a legislação no sentido de regular a manutenção do desenho urbano da Baixa (4.º quartel do século XX).

Regista-se assim uma continuidade no exercício de desenho urbano na Baixa até ao 2.º quartel do século XX, contrária à postura assumida em 1978 que legisla uma política conservacionista. A classificação da Baixa como Monumento Nacional, embora valorize o plano pombalino, menospreza a dinâmica histórica do sítio e das suas ocupações registadas nas fontes coevas desde o final da Idade Média, assim como o desenho urbano na contínua transformação da Baixa. Desta forma, importa assim realçar um exercício que França já havia solicitado: “é preciso reinventar a Baixa” (TOSTÕES, 2008, p. 224).



Fig. 1 – Carta anterior ao terramoto (1718 – Desenho de Manuel da Maia). Planta vectorizada a partir da digitalização da carta original, desenho da Direcção de Infra-estruturas do Exército – Gabinete de Estudos Arqueológicos da Engenharia Militar (desenho 2342-2-16-22 DSE)

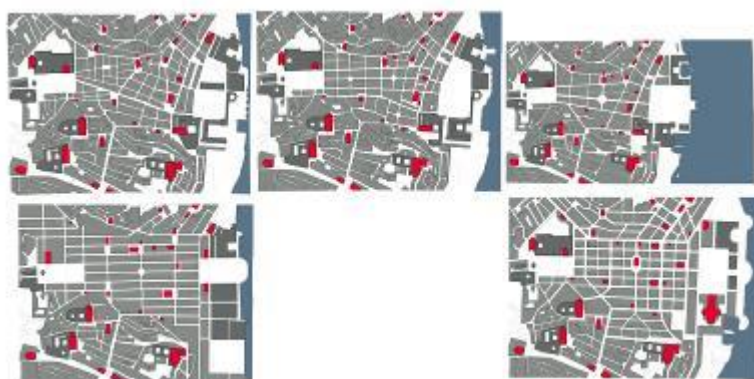


Fig. 2 – Cartas relativas aos projectos de 1756. Plantas vectorizadas a partir da digitalização das cartas originais, desenhos do Arquivo Museu da Cidade (Desenhos: MC.DES.975, MC.DES.976, MC.DES.979, MC.DES.978, MC.DES.980)



Fig. 3 – Carta relativa ao plano de 1758. Planta vectorizada a partir da digitalização da carta original, desenho do Arquivo Museu da Cidade (Desenho MC.DES.35)

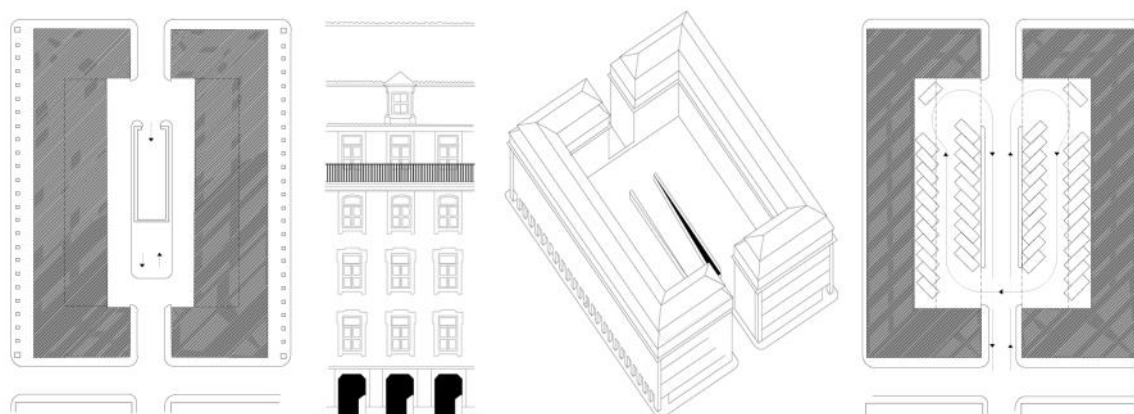


Fig. 4 – Desenhos relativos ao plano de 1948. Desenhos vectorizados a partir da digitalização de desenhos de Étienne de Groër. Plano Director de Lisboa de 1948. Saneamento dos quarteirões e melhoramento da circulação da Baixa (Fonte: Margarida Souza Lobo, *Planos de Urbanização: a época de Duarte Pacheco*, p. 97. Porto: FAUP, 1995)

Tabela 1 – Distribuição das áreas de Espaço Público, Quarteirões e Vazios Residuais na área de implantação

	MM*	Plano 1	Plano 2	Plano 3	Plano 4	Plano 6	Plano	Groër	Hoje
	1718	1756	1756	1756	1756	1756	[1758]	1948	
Implantação/ha	45,54	45,38	45,02	44,37	45,71	45,75	48,82	55,2	55,2
Espaço Público	29%	38%	35%	39%	39%	45%	33%	50%	47%
Espaço Construído	60%	53%	54%	55%	61%	50%	61%	48%	51%
Vazios Residuais	12%	9%	11%	6%	0%	5%	6%	2%	2%
	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

* MM – Levantamento de Lisboa elaborado por Manuel da Maia entre 1713 e 1718.

BIBLIOGRAFIA

AIRES, Cristóvão. *Manuel da Maia e os Engenheiros Militares Portugueses no Terramoto de 1755*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1910.

Decreto n.º 95/78 de 12 Setembro, DR I série – Número 2010.

FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1965.

GROËR, Étienne de, *Introduction à l'urbanisme*, Texto inédito (fonte: Direcção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano), [s.d.].

GUERRA, Isabel et al. *A Baixa Pombalina: Diagnóstico, Prospectiva e Estratégia de Actores*. Oeiras: Celta, 1999.

MARAT-MENDES, Teresa. "The sustainable urban form: a comparative study in Lisbon, Edinburgh and Barcelona", *tese de doutoramento*, Universidade de Nottingham, 2002.

MARAT-MENDES, Teresa, e Mafalda Teixeira de Sampayo. "Étienne de Groër: the scales of urban intervention in the Lisbon territory", comunicação apresentada no 1st International Meeting European Architectural History Network, Guimarães, 17-20 Junho, 2010.

MARAT-MENDES, Teresa, Mafalda Sampayo e David Rodrigues. "Measuring Lisbon Patterns: 'Baixa' from 1650 to 2010", in *Nexus Network Journal* 13, 2011: 351-372.

LOBO, Margarida Souza. *Planos de Urbanização: a época de Duarte Pacheco*. Porto: FAUP, 1995.

RODRIGUES, Paulo Simões. *Lisboa: A Construção da Memória da Cidade*. Évora: Casa do Sul Editora e Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005.

SAMPAYO, Mafalda. "Forma urbana da parte baixa da Lisboa destruída: Análise e avaliação da cartografia (1756-1786)", *tese de doutoramento*, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), 2012.

VITERBO, Francisco Marques de Sousa. *Dicionário Histórico Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1904.

TOSTÕES, Ana. "Precusores do Urbanismo e da Arquitectura Modernos", in *Lisboa 1758: o Plano da Baixa Hoje*, ed. Ana Tostões e Walter Rossa, 168-229. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 7 – HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DA ARTE EM PORTUGAL

*Les Arts en Portugal by Count Atanazy Raczyński - New Approach to the Legacy of Early Art History in Portugal***Dorota Molińska**

Adam Mickiewicz University, Poznań

Against the general opinion, the first half of the nineteenth century was a crucial time for the development of Portuguese artistic historiography. Intellectual activity by, for example, Cirilo Volkmar Machado, José da Cunha Taborda or Francisco Adolfo de Varnhagen proves a vivid interest in artistic heritage, stimulated by a romantic fascination with the national past.¹ Nevertheless, a strong need to establish a canon of artists and to create an art historical narrative at that time found the most complete implementation in the work of a foreigner, a polish aristocrat in the diplomatic service of the Prussian king - Count Atanazy Raczyński (1788-1874). The publication of his *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin* in 1846, followed by the second volume, the biographic *Dictionnaire historico- artistique du Portugal* in 1847, are widely regarded as an incontestable landmark in Portuguese early artistic historiography. As José-Augusto França noted, Raczyński's book is "the first modern work of a historical critic"², and also a valuable point of reference for the following generations of researchers. Nevertheless, some of the interpretations of Raczyński's works on Portuguese art tend to underestimate their scholarly value due to an apparent lack of rigor and order of narration, a number of logical errors and some dependence on the work of other researchers.³ Therefore, the main goal of this analysis is to go beyond the established stereotypes and omit merit-related details of *Les Arts en Portugal*, which were in the spotlight of the foregoing critic. The use of a critical apparatus taken from literary studies aims to put Raczyński's writings in a new perspective. It calls attention to a structural reading of the text and focuses on its composition, literary genre, epistolary narration and conceptual background in order to outline a more objective and contextually universal interpretation and reconsider its extraordinary historiographical importance.

As it was brought up by scholars formerly studying the problem, the most innovative aspect of Raczyński's work, considered to be the first survey of Portuguese art seeking to grasp the original and typical phenomena of artistic production in the country, is a combination of source studies and the connoisseur method into a methodological base of the Count's research.⁴ Raczyński's comprehensive education, erudition and experience as an art collector, patron and author of the distinctive *Histoire*

¹ For further information on early artistic historiography in Portugal consult José-Augusto: França, *Arte em Portugal no século XIX* (Lisboa 1990), vol. 1; Paulo Pereira, ed. *História da Arte Portuguesa* (Lisboa 1995).

² França, *Arte em Portugal*, 393.

³ "Count Raczyński stays over all an aristocrat, accustomed to be served, who knows how to delegate the work, to collect the fruits of the research of others, attributing everybody in all fairness what belongs to them." in: Sylvie Deswarte-Rosa, "Luz e Sombra. Athanasius Raczyński au Portugal, 1842-48", *Artis*, 7/8 (2008-2009): 436.

⁴ The contribution of Raczyński in the history of art was a point of interest for many Portuguese, Polish and German scholars since the XIX c. The most recent publications available in Portugal: Maria Danilewicz Zielińska, "Atanásio Raczyński- 1788-1874. Um historiador de arte portuguesa", *Belas-Artes* (1981): 51-70; Deswarte-Rosa, "Luz e Sombra.", 426-466; , Paulo Simões Rodrigues, "O Conde Athanasius Raczyński e a Historiografia da Arte em Portugal", *Revista de História da Arte* 8 (2011): 264-275.

*de L'Art Moderne en Allemagne*⁵ certainly gave him expertise and competence facilitating meeting such an ambitious and complex challenge.⁶ He was well acquainted with the tradition of connoisseurship and practice of attribution of art objects developed earlier in the eighteenth century by, for example, Luigi Lanzi or Jonathan Richardson.⁷ At the same time he possessed intellectual resources derived from the achievements of academic history of art emerging in German circles, to which he was close. It is beyond doubt that he was familiar with the empirical method that can be found in publications by Karl Friedrich von Ruhmor or Gustav Waagen.⁸ The awareness of the Count's wide knowledge and his acquaintance with the nineteenth century's research and writing practice combined with attentive reading of his own publication is crucial for further examination because it gives an opportunity to appreciate the actual original, unique and outstanding nature of the art historical writing model proposed by him in *Les Arts en Portugal*, and place it in the context of the crystallization of a scientific approach of early art history, not only in Portugal but also in a broader, European setting.

As we learn from the introduction of his work, Raczyński was interested in the problem of art history in Portugal from the very beginning of his stay in this country (his arrival to Lisbon is dated to 13th May 1842). The book was written gradually, from December 1843 till 1845, in a form of correspondence between Count Raczyński and members of the Berlin's Artistic and Scientific Society to satisfy their desire to identify history and the state of fine arts in distant Portugal. The original recipients of the letters were associates of the Wissenschaftliche Kunstverein.⁹ It was an elite organization established in 1828, which united people profoundly and professionally interested in art and art history. Among them we can find artists (e.g. P. von Cornelius, F. W. Schadow), art dealers (L. Sachse), collectors (J. F. W. Wagener, A. Raczyński), museum administrators (G. Waagen, F. Ch. Förster), etc. Customarily they gathered on the 15th of each month to discuss a wide range of topics related to arts in Prussia as well as abroad. Each member was required to deliver a lecture at least once a year, or, those who were staying outside Berlin were asked to send an annual communication by mail.¹⁰ It can be presumed that Raczyński's Portuguese correspondence was presented during those meetings. At the same time it is clear that in a general sense the form of the book relates also to the well-known tradition of writing and publishing in print letters to artistic and scientific societies and Academies, but as we are to see later, Raczyński used this convention to create a more unorthodox and refined literary work.

It should be strongly emphasized that the deliberate decision to publish *Les Arts en Portugal* in the original form of the 29 letters resulted in a complex, heterogeneous and fragmented literary structure, enclosed in an epistolographic narrative model. In the author's awareness that correspondence was to be a pretext and basis for extensive research, which in his intention, should have led to further publications – the *Dictionnaire* and a third, never released volume, in which Raczyński wanted to summarize and present the final results of his research.¹¹ In the first letter we read: "When I will exhaust the source of information, we will see what consequences we can draw

⁵ *Histoire de L'Art Moderne en Allemagne* (1836-1842, 3 vol.) as well as both Raczyński's books on art of Portugal were released by Jules Renouard's publishing house in Paris.

⁶ For more information on Count's biography and artistic activities consult: Konstanty Kalinowski and Christoph Heilmann, ed., *Sammlung Graf Raczyński. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznań* (München 1992); Piotr M. Michałowski, ed., *Atanazy Raczyński Gallery* (Poznań 2005).

⁷ Carrol Gibson-Wood, „Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli”, (PhD diss., Warburg Institute, 1982).

⁸ Compare: Dan Karlholm, *Art of Illusion. The Representation of Art History in Nineteenth-Century Germany and Beyond* (Peeter Lang, Bern-Wien 2006).

⁹ Joachim Grossmann, *Künstler, Hof und Bürgertum : Leben und Arbeit von Malern in Preussen 1786-1850* (Berlin 1994), 94-100.

¹⁰ Karin Brommenschenkel, „Berliner Kunst- und Kunstlervereine des 19. Jahrhunderts bis zum Weltkrieg”, (PhD diss., Humboldt-Universität Berlin, 1942).

¹¹ Joaquim de Vasconcellos, , *Conde de Raczyński (Athanasius). Esboço biographico* (Porto 1875), 14-15, 19-21.

from them. These preludes [the letters] will be probably well longer than the main piece, perhaps they will also be more interesting, because I collect them and I do not report conclusions.”¹²

When focusing on the text itself, it is easy to notice that *Les Arts en Portugal* is a block of twenty-nine chapter-like letters which constitute closed, thematic units. Each of them contains a serial (ordinal) number, a title and a daily date. The compositional arrangement of the consecutive letters was primarily subordinated to the chronology of their creation. However, there are two exceptions – the letters number X (“Peinture ancienne”) and XX (“Objets d’art qui se trouvent en Portugal”) were placed in the structure differently to the principle. The introduction of such an irregularity was probably justified by a desire to give greater clarity and consistency to the arrangement of described issues. The organization of the letters according to the subject as a whole reflects the course of research process carried out by Raczyński. The starting point of the study were priceless fragments of Francisco de Holanda treaties on early modern art, followed by the author’s considerations into various artistic phenomena adopted in hierarchical order. Assuming a certain generalization, they can be summarized as presenting problems from paintings of old masters, to which he devoted most of his attention, contemporary artistic activities, academic education and collecting, to history of architecture and decorative arts. The content of the book completes a number of reports from Raczyński’s research tours and journeys in Lisbon, its environs and across the whole country, intended as an indispensable empirical base for the concluding observations.

It should not escape our attention that the thematic scope of the following letters is not always connected among them. Often, one and the same subject is chaotically continued in many paragraphs. This disorder explains why the Count did not miss a chance to place the table of contents at the end of the volume, and also added a very accurate index of places and persons referred to on the pages of the publication. Therefore, he provides readers with a tool helping them capture and move through this comprehensive and multi-threaded text.¹³ Meanwhile this also opens up the narrative of *Les Arts en Portugal* as a completed, published book, to a possibility of two independent variants of reading. Firstly, the text can be read normally, from the beginning to the end, from the first to the last letter. But, the reader is also encouraged to choose a different synchronous model. Thanks to the subject-suggesting titles at the beginning of all the letters, it is possible to follow one theme developed in various chapters, simultaneously supplementing and exploring chosen motifs with information from the relevant headwords in *Dictionnaire*. In consequence, the Count’s work presents itself as a form of narration open to various ways of reception, as a complete comprehensive text, but also as a fragmentary selective reference book.

Further analysis of *Les Arts en Portugal* allows us to see that the dynamism of this text is not limited to the complication in thread continuity. Also, the form of letters makes up compositional units of different, heterogeneous structures and manifests literary syncretism. It is fairly easy to identify three altered types of narration: the first one is the author’s writing, edited entirely by Raczyński himself, the second rests on fragments transferred directly from his personal diary. The third type, most frequent in this publication, is a compilation consisting of Raczyński’s words supplemented with a large number of appendixes. To get a right proportion between the main parts of the letters and the supporting content contained in the appendixes, it should be noted that in the book of approximately five hundred and thirty pages, the author’s text takes only about two hundred, leaving the remaining three hundred pages for additional appendixes. These appendixes or supplements consist of varied elements. These are quotes from books (both old manuscripts and more recent publications) and snippets of press releases, but above all communications and extracts from letters from Portuguese informers and colleagues supporting Raczyński in queries and studies on specific

¹² Atanazy Raczyński, *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents* (Paris 1846), 2.

¹³ On the historical problem of the development of scientific book indexing in modern era consult: Hans Wellisch, *Indexing from A to Z* (New York 1991).

issues related to the art of Portugal. The book includes a considerable number of statements made by other collaborating authors, among whom we should mention Alexandre Herculano, Ferdinand Denis, Viscount de Juromenha, Viscount de Balsemão, Auguste Roquemont etc.¹⁴ Thus, Raczyński's concept of art historical study seems to relate to the modern idea of a collective work, recalling the notion of the nineteenth-century romantic presentation of knowledge that leaves place for a polyphonic dialog seeking truth in a combination of multiple, independent, often contradictory voices.

Considering the dynamism and polyphony inscribed in the structure of *Les Arts en Portugal*, we should also contemplate the significance of the fragmentation of the composition and narrative into clear, internal divisions. This fragmentation introduces a tension between an individual dimension of a logically coherent content of each letter in relation to the book as a whole. Each letter is an independent entity, documenting the state of knowledge and presenting a problem, but also it is a part, a unit of a larger unity of *Les Arts en Portugal* as a complete text. A general and synchronous analysis of the integrated text reveals the internal contradictions and inconsistencies present in the content, which have been the most serious allegations pointed out by critics¹⁵. In fact, in the book we can find all kinds of inaccuracies and omissions from the point of view of logic of reasoning and relatively easily noticeable faults in statements. In different paragraphs of his work Raczyński returns to certain topics, often undermining or even contradicting his own earlier findings. This is clearly visible in the chapters devoted to the painter Vasco Fernandes. Accounts of investigations aiming to establish veritable information about the life and the œuvre of the famous Grão Vasco occupy almost one fifth of the volume of the book. In the opening of letter XVI (the fifth from all six concerning Vasco), based on new findings Raczyński directly rejects his previous theories and announces, incidentally, in Portuguese: "Fica revogada toda a legislação em contrario"¹⁶, thereby rendering erroneous his own earlier discoveries.

However, if we are sensitive to the fact that instead of erasing these kind of false information and so called "mistakes" while preparing the book for publication, they were left by the author in the text intentionally, such a concept of writing style may be perceived as a reflection and a distant echo of the aesthetics of fragment. This poetic model introduced at the end of the eighteenth century in the circle of German romantics, was founded on the break with the convention of continuity of a literary text in order to combine many different, syncretic fragments of writing together.¹⁷ It opened narration to new semantic qualities, thanks to continuous operations of understatement, abandonment of thread, mixing conventions and genres. Similar attempts were proposed by Novalis (pseudonym of Friederich von Hardenberg), whose unfinished collection of notes intended as "material for an encyclopedia" was comprised of short essays, aphorisms, fragments and musings on the science and nature of systematic knowledge.¹⁸ If possible inspiration by this perspective is taken into account in the case of *Les Arts en Portugal*, its openness, "anti-conclusiveness" and apparent chaos become a device to record a gradual accumulation of information and dynamic evolution of views. In this context they serve a bigger purpose – to capture the entire spectrum of elements presenting the image of Raczyński's investigations and accurately reproduce his hesitations and constant struggle with tangled, often ultimately unsolved issues of Portuguese history of art.

¹⁴ Deswarte-Rosa, "Luz e sombra", 435-443.

¹⁵ Anon. author, "The Arts in Portugal", *Blackwood's Edinburgh Magazine* 425, vol. 69, (1851): 338-348; Joaquim de Vasconcelos, "Sobre alguns pontos de historia da arte nacional", *A Renascença. Orgão dos Trabalhadores da Geração Moderna* (1878): 31-36.

¹⁶ Raczyński, *Les Arts en Portugal*, 365.

¹⁷ Katherine Wheeler, *German aesthetics and literary criticism. The romantic ironists and Goethe* (Cambridge 1984).

¹⁸ Wiesław Trzeciakowski, "Twórczość Novalisa – najważniejsze idee, motywy i przełomy", *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu* 57 (2004): 38-49.

Another important element which profoundly affects the analysis of the text *Les Arts en Portugal* stems from its genre classification as an epistolary form of narration. The most distinctive feature related to the inherent properties of a writing model of a letter is its polyvalent temporal and space dimension. This ambiguity of an inter-narrative time frame is based on a strong concentration on a present moment and place in which the very act of writing a letter occurs and is perfectly perceptible through the dating of each epistle. It should be noted again that all of Raczyński's letters contain the exact daily date and a stamp of place, even if the length and content of some of them suggest that they were created in a longer time span. In epistolography, however, the exclusivity of the present tense is broken by the simultaneous orientation to the future, caused by the necessity of a time interval required for the existence of the real activity of reading the letter. To put it simply: the letters written by Count Raczyński at a particular time and place could be presented to the members of the Berlin's Kunstverein after the time required for their sending and organizing of a relevant meeting at which they could be read. This complication was even further complex by subsequent changes introduced before the publication of the book. Raczyński's interference in this field was based on the introduction of editorial footnotes and author's comments at the beginning or end of some of the letters. These, obviously, were intended not for the original German addressees, but only for the final readers of the book. This "impossible present in a letter"¹⁹ has serious consequences for the interpretation of Raczyński's work. As a result, *Les Arts en Portugal* contains in its structure a direct image of the temporal dimension of the whole process of its formation, defined by the letters, which are components, determining specific moments of its course. While studying *Les Arts en Portugal*, the reader becomes an observer and participant in Raczyński's research presented and distributed in the inter-narrative time and space. The reader has the ability to analyze not only the outcome, but also and most of all the process of investigation: exploration of the facts, their descriptions, development of new ideas and evaluation and improvement of the final art historical text, which is visible in the next easily noticeable editions and additions.

In the light of what has been herein stated, the broadly defined nature of the argument allows us to interpret *Les Arts en Portugal* as a record of the dynamic process of studies on the problem of Portuguese history of art. It is a concept which suggests that we are dealing with a kind of a chronicle, a researcher's diary documenting the course of gradual accumulation of information, formulating hypotheses and their continuous verification. As a result, *Les Arts en Portugal* goes beyond a standard interpretation of an academic text as established in the nineteenth century, alongside the development of history of art as a scientific discipline. The form of the analyzed book opens further investigation to the possibility of observing the nature of the method and experience of Raczyński's investigations, to follow his footsteps and observe the dilemmas with which he had to contend, rather than simply appraise the author's final results and conclusions. Such perspective allows to estimate hidden potential of *Les Arts en Portugal* as an alternative and original approach to the art historical model of writing. Raczyński's book is not only a milestone in the development of knowledge about Portuguese history of art, but also constitutes a previously unrecognized and innovative contribution to the legacy of nineteenth century artistic historiography.

¹⁹ Jane Altman, *Epistolarity. Approaches to a form* (Ohio 1982).

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 7 – HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DA ARTE EM PORTUGAL***El Greco en el Modernismo portugués: de la influencia intuita a la copia directa*****Antonio Trinidad Muñoz**

Universidade de Extremadura, Cáceres, Espanha

A comienzos del siglo XX Doménico Thetokópulos, El Greco, se convirtió en un referente de la modernidad en Europa. Los artistas de vanguardia encontraron en sus distorsiones formales el antecedente más remoto de sus nuevas concepciones artísticas y los críticos de arte que respaldaron el vanguardismo vieron en él una referencia irrefutable en la que asentar sus consideraciones teóricas. El francés Barrès publicó *Greco ou le secret de Tolède*, el crítico alemán Meier-Graefe su *Spanische Reise*, el historiador checo Max Dvorák lo divulgó como prototipo del misticismo manierista, etc. También los artistas, Kandinsky, Marc o Cézanne lo consideraron un pintor protoexpressionista. Picasso se refirió a él como “un pintor veneziano, pero que es cubista en su construcción”, etc.

En Portugal, por el contrario, la presencia de El Greco pasó más desapercibida y su nombre se asoció casi únicamente al del pintor portugués Domínguez Álvarez. Sin embargo, también esa asociación fue casi siempre más un recurso retórico que una verdadera valoración crítica. Lo prueba, por ejemplo, el hecho de que durante muchos años el cuadro de Domínguez Álvarez *Figuras* (CAM-FCG, carboncillo y gouache sobre papel, 39,5 x 32,6) fue expuesto y reproducido sin que se le relacionase con la obra de El Greco, cuando en realidad es la reproducción de un pormenor de *El Expolio*, obra que Domínguez Álvarez debió conocer, y posiblemente copiar, en el único viaje que realizó a Toledo en 1932.

En esta comunicación, además de demostrar iconográficamente lo anterior, se pretende reflexionar sobre algunas similitudes que existen entre la vida y obra de El Greco y las de Domínguez Álvarez, algo a lo que la crítica portuguesa no ha prestado demasiada atención hasta el momento.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 7 – HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DA ARTE EM PORTUGAL*Estética de Almada Negreiros: Mestres e fundamentos filosóficos***Maria de Fátima Lambert**

Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico do Porto

A historiografia da arte em Portugal tem como um dos seus autores incontornáveis José-Augusto França. Os estudos em que aprofundou a personalidade e obra de Almada Negreiros culminaram num livro imprescindível a qualquer estudioso deste autor, independentemente da focagem ou da inscrição disciplinar empreendida: *Almada, português sem mestre*.

A presente comunicação retoma excertos da minha tese de doutoramento em Estética/Filosofia, finalizada em 1997. Foi decisão minha atender às fontes que consultei no período compreendido entre finais dos anos 1980 e até 1997, com raríssimas excepções. Assim, penso, se entenderá como os modelos metodológicos e as exigências mudaram e variam de Universidade para Universidade, além de tempo para tempo... a história da investigação em Portugal, incidindo sobre autores/artistas portugueses não era tão frequente então (nem tão facilmente aceite), como ocorre na actualidade.

Atendendo ao que me parece ser um escopo privilegiado neste Congresso, pretendi enunciar alguns aspectos, destacando a complementaridade entre a historiografia da arte – numa metodologia que corre entre obra, ideia e criação do artista – e a historiografia estética e filosófica; a importância de as entender como cúmplices, promovendo ainda mais a sua autonomia e resistência. Assim, assinalo alguns dos autores adstritos [veja-se o célebre auto-retrato de Almada, de 1948] a tais territórios (tornando inclusiva a lucidez da poesia e da literatura – Goethe – que o configurou desde início): Almada mencionou, citou ou referiu ao longo da sua vida (sendo obra e vida uma e a mesma coisa, parafraseando P.R.) fragmentos e excertos de Platão, Aristóteles... Baltasar Gracián, Francisco de Holanda, Nietzsche ou Heidegger (pois que este visitou os pré-socráticos – adoptando a prioridade do dionísio sobre o apolíneo para atingir a completude nos *Ditirambos de Díonisos*)... sem esgotar aqui, obviamente, uma busca que, passados vinte e cinco anos, ainda continua a obcecar-me. Eis os seus mestres.

A investigação incontornável, empreendida e aprofundada por José-Augusto França desenhou trajectórias diversificadas – quase divergentes que, a meu ver, encontram conciliação e propiciam uma maior amplitude na aproximação ao descobridor da descoberta portuguesa do século XX português...

Almada não quis mestres “impostos” ou decorrentes de uma “instrução/ensino”, nunca tendo frequentado o ensino superior artístico ou outro. Antes soube encontrá-los, desocultando-os a partir dos conhecimentos de teor humanista apreendidos durante a sua frequência do Colégio de Campolide. A esses “mestres” foi agregando todos aqueles autores que se sabem paradigmáticos para a fundamentação da sua obra – nas diferentes vertentes e registos em que a desenvolveu. Partindo destas considerações, pretendi ilustrar quanto o aprofundamento das questões/problemáticas estéticas e filosóficas contribuem para a consolidação de tópicos mais directamente fundadores da criação e produção autoral. No caso presente, privilegiei a referência a alguns dos autores, entre os muitos que Almada foi mencionando nos seus textos, desde inícios do

século XX e até aos inéditos publicados sob organização de Lima de Freitas em *Ver*, não esquecendo as magníficas entrevistas, conduzidas por António Valdemar, para o *Diário de Notícias*¹.

I. Mestres de cada caso pessoal

“Nós não precisamos de Mestres para chegarmos a mestres, bastam-nos os nossos sentidos aqui na cidade. O tempo se encarregará de acordar os nossos sentidos e de lhes trazer harmonia.”²

A formação académica de Almada Negreiros (Fig. 1) realizou-se no Colégio de Campolide, de 1900 até ao seu encerramento no advento da República, em 1910. Durante o seu último ano no Colégio jesuíta preparava-se, talvez, para a entrada na universidade, recusada depois em absoluto. Ao longo desses dez anos recebeu uma formação humanista³ que o alertou precocemente para reflexões sobre a condição metafísica, teológica e ética do ser pessoal, os saberes da tradição filosófica grega e da filosofia escolástica, pilares do ensino recebido, incontornáveis para a sua obra de maturidade. Almada elaborou os conhecimentos adquiridos, seleccionou os seus mestres e proclamou o pensamento:

“Almada não é o que dispensa os mestres, mas o que os traduz para Almada, e o que aconselha aqueles que têm o instinto de liberdade — quer dizer, os que são capazes de imaginar que o mundo foi feito para eles — a fazer o mesmo.”⁴

O pensamento mítico-poético grego, a tradição hermética e os fundamentos metafísicos, cosmológicos e éticos da filosofia grega, consolidaram-lhe uma cultura ensaística fundada no pensamento humanista. Apesar de o Artista afirmar a recusa de mestres e formulações pedagógicas, num sentido constritor, os conteúdos transmitidos foram interiorizados, favorecendo-lhe preferências e teorizações. Baseou-se em princípios completados pela pesquisa pessoal, comprovando as suas “suspeitas” primordiais acerca do homem, Arte e Vida.

A era do domínio racional, na construção do pensamento, esgotara-se em vinte séculos e mais...⁵ Almada, em 1921, anunciava a necessidade do agir conceptual, recorrendo sobre termos antitéticos, onde raciocínio era sinónimo de hesitação. Os raciocínios, esgotados em modalidade lógica/epistemológica, eram obsoletos — aceção utopista do conhecimento... Carecia agir sobre as ideias que “hoje são coreográficas, é o físico quem as experimenta e se treina até à mímica rigorosa e inigualável. [...] Nós temos que pôr os pés sem hesitação e ir ganhando o hábito do mais consistente; rápidos, sem irmos mais depressa do que nós; inteiros, sólidos, com sombra própria e produzida; rigorosos de fatalidade — na certeza consecutiva do acaso!”⁶ Desde o início da sua actividade como

¹ Refiro-me às entrevistas publicadas no *Diário de Notícias*, Lisboa, entre 9 de Junho e 28 de Julho de 1960 (consultadas em microfilme, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1994).

² Cf. Almada Negreiros, “Charlie Chaplin”, *Artigos no Diário de Lisboa*, Obras Completas, vol. III, Lisboa, INCM, 1988, p. 26 e Almada Negreiros, “O Livro”, *Invenção do Dia Claro*, texto publicado no *Diário de Lisboa*, 6 de Julho de 1921, vide *op. supracit.*, pp. 12-13.

³ De acordo com os horários de aulas consultados no Colégio de Campolide, quando frequentado por, verifica-se uma carga lectiva forte em: Latim, Grego, “Philosophia”; também as disciplinas de Desenho, “Mathematica” e “Portuguez”, correspondendo ao ensino secundário e complementar actuais. Almada entrou no Colégio de Campolide a 2.XI. de 1900, sendo-lhe atribuído o n.º 64, com indicação de naturalidade “S. Tomé” – Vide *Livro d'Ouro dos alunos do Collegio de Campolide – 1849-1903*, Lisboa, Ed. Colégio de Campolide, 1903. Obra consultada na Biblioteca do Colégio das Caldinhas, Santo Tirso.

⁴ Eduardo Lourenço, “Almada, ensaísta”, *Almada: Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/ACARTE, 1985, p. 84.

⁵ “‘Adão e Eva’ de Jaime Cortesão”, *Artigos no Diário de Lisboa*, p. 38.

⁶ *Idem, ibidem*, pp. 38-39.

artista/autor que Almada exprimia tais convicções, consolidadas ao longo de anos, reflexões e experiências: “Acabou-se o sêgredo das escolas, a nossa imaginação milenária tem belo terreno para edificações ao lado das escolas. Diante de todos vamos edificar construções para que nós e os outros fiquemos sabendo como se improvisará melhor.”⁷

Do contacto com os Jesuítas, Almada guardou memória que contribuiu para edificação da personalidade artística, porque focada numa pedagogia humanista, segundo testemunho do filho, Arq. José de Almada Negreiros.⁸ As condições facultadas para desenvolvimento do seu dom para o desenho traduziam – antecipadamente – uma consciência pedagógica do director do Colégio, do que viria a ser, mais tarde, o ensino para crianças sobredotadas.

Dentre os autores estudados, Baltasar Gracián, mestre de aforismos e argúcia conceptual, exerceu influência inestimável no jovem Almada. O autor do século XVII estipulou uma sabedoria conveniente à actuação ético-social e pessoal, reguladora de superior pragmaticidade, exigência espiritual e intelectual. A agudeza de espírito educada pela Arte da Prudência, pela Arte do Engenho, serviu lacunas que Almada reverteu a seu favor. A fundamentação argumentativa, a elaboração do discurso público, a escrita insinuada não eram questões meramente estilísticas, antes proposta legitimadora visando o estabelecimento de princípios convincentes. A premência em estipular conceitos, recorria a artifícios, saboreava o requinte da consciência epistemológica do “gosto”. Os tratados de Baltasar Gracián⁹ foram definitivos para maturação, impulsionando especulações e resguardando-o de ataques intelectuais, propiciando-lhe réplica subtil, incisiva ou ironista...

O conhecimento, na opinião de Almada, não se adquiria nas escolas, dito pelos mestres; resultava da solidão de cada um: “Eu tenho ainda na boca o amargo das convicções e das sinceridades. Eu aprendi com os conselhos de Deus a estar só e inocente.”¹⁰ Estar só, construir a sua educação era caso de poucos, “[s]er o próprio é uma arte onde existe toda a gente e em que raros assinaram a obra-prima!”¹¹.

As suas ideias encontraram fundamento e certeza nas estipulações de Francisco de Holanda em *Da Pintura*, vide os “Capítulo IX — Por onde deve aprender o Pintor” e “Capítulo X — A segunda cousa por onde deve d'aprender”¹², correspondendo os preceitos fundamentais à *praxis* artística:

- não imitar qualquer mestre;
- imitar-se a si mesmo;
- servir como modelo de imitação a outrem, em consistência da nova maneira de fazer.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 39.

⁸ Entre 1992 e 1997, tive a oportunidade de reunir frequentemente com o Arq. José de Almada Negreiros, tendo recolhido inúmeros dados e reflexões relativas à pessoa e obra de seu Pai. Designadamente, integramos, durante cinco edições, o Júri do *Prémio de Pintura Almada Negreiros* (promovido pela *Mapfre* – Palácio Pestana/Porto, de 1994 a 1998).

⁹ Almada Negreiros referiu-se, em diferentes textos, aos “Aforismos” de Baltasar Gracián. Lamentavelmente, não tive acesso à biblioteca de Almada Negreiros; fui informada pelo Arq. José de Almada Negreiros que seu Pai lera Baltasar Gracián, quando aluno do Colégio de Campolide (recorde-se que era colégio jesuíta e Gracián foi padre jesuíta).

¹⁰ “Uma reunião de artistas no banquete de homenagem ao distinto pintor João Vaz”, *Artigos no Diário de Lisboa*, p. 57.

¹¹ “Nós todos e cada um de Nós”, *Artigos no Diário de Lisboa*, p. 93. Cf. a citação de Arquitas de Tarento, “Aquele que sabe tem que ter aprendido de outro ou achado ele só o que sabe. A ciência que se aprende de outro é, por assim dizê-lo, exterior: o que nós mesmos encontramos, a nós pertence e em propriedade.” Almada Negreiros, “Dórico, cânone da ingenuidade”, *Ver*, Lisboa, Arcádia, 1982, p. 195.

¹² Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, INCM, 1984, pp. 72-78.

Holanda foi, segundo Sylvie Deswarte-Rosa¹³, o primeiro a desenvolver as reflexões da tratadística de arte sob desígnio da filosofia, na senda de Platão – a pintura exigira uma ascese, um itinerário da mente até às Ideias... que o artista conformará através do desenho. A arte deriva, origina-se no Divino (*prisca pictura*). A fundamentação da Arte reside no domínio que o artista deve possuir de Ciências que contribuem para a externalização visual do mental, assim aconselhava: “as letras latinas e terladações gregas para entender e gostar os tisouros da sua arte que polos livros stão escondidos, sem os quaes elle não pode ter razão d'alguma cousa [...] e d'ali tomar a filosofia natural, como filosofo excelentissimo, consirando e contemplando continuamente a propriedade e natureza de cada cousa com mui grande descrição e cuidado.” Ainda, a teologia – nobre história do mundo, “tendo quase todas as antiguas cousas e historias recapituladas na memoria, pois pola môr parte a operação da pintura consiste em renovar aos homens e idade presente aqueloutros homens e idades que já passarão, e tudo para doutrina e exemplo nosso”¹⁴.

Imprescindível saber: fábulas e poesia, pois na ficção e fantasia radicava verdade e razão; ouvir a música para conhecer a verdadeira harmonia... o que exigia o estudo dos “números”. Além do conhecimento obrigatório para qualquer pintor, da geometria, matemáticas e “prospectivas”, exigiam-se muitas ciências e ofícios “que eu mando ter [...] ao desenhador”¹⁵, sendo difícil coexistirem em muitos homens juntos, quanto mais num só, caso paradigmático Miguel Ângelo... Onde, Holanda concluir para criação de obras, da pertinência da natureza e da arte grega. Estes dois paradigmas: o histórico de volta à natureza, vigente desde Giotto; o de retorno à arte clássica, através de Plínio e outras fontes antigas. Aparentemente antitéticos, ambos os paradigmas convergiam para idêntico propósito estético, presente em Vasari.¹⁶

Almada realizou a conciliação, baseando a sua teoria num *paradigma* de modernidade, implicativo de uma reinvenção do conhecimento mítico-poético e filosófico, dos gregos e demais autores convertidos ao longo da história da cultura europeia em modelos da nova maneira: “Nós não combatemos os antigos. Nunca se deram aos antigos provas tão sinceras e conscientes de admiração. As irredutibilidades não somos nós que as fabricamos.”¹⁷

Francisco de Holanda é o único autor português contemplado na *História da Estética* de Wladyslaw Tatarkiewicz (3 volumes publicados durante os anos 1970, que se podem consultar na edição espanhola da AKAL). A relevância atribuída a Holanda, pelo historiador polaco, é evidente. Situa-o e associa-o a Miguel Ângelo, destacando excertos de *Diálogos de Roma* e *Da Pintura Antiga* – veja-se o vol. III, “Estética do Renascimento e do Barroco”. Almada soube evidenciar a pertinência do pensamento estético (filosófico e histórico sobre a arte) de Holanda, articulando-o à vertente mais

¹³ Cf. da autora acima mencionada, “Prisca pictura e antiqua novitas Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas”, comunicação in *ARS* (São Paulo), vol. 4, n.º 7, São Paulo, 2006 – disponível in http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202006000100002&script=sci_arttext (consultado em Maio 2012).

¹⁴ *Idem, ibidem*, pp. 64-65.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 69.

¹⁶ “[...] la fusión de los paradigmas ya apuntados se expresaba también a través de una homologación terminológica. El propio Leonardo, tan afecto siempre al naturalismo del Quattrocento, no encontraba dificultad alguna en conciliar ambos magisterios.” Vasari citado por Ángel González García, in Francisco de Holanda, *op. cit.*, nota 180, p. 75. A conciliação realizava-se através do desenho, para o qual ambos se mostravam cúmplices.

De assinalar o estudo de Sylvie Deswarte-Rosa, “Francisco de Holanda, ou le Diable vêtu à l’italienne”, in *Les Traités de l’Architecture de la Renaissance*, Actes du Colloque à Tours, 1981. Paris, Picard Ed., 1988; “Prisca pictura e antiqua novitas Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas”, comunicação in *ARS* (São Paulo), vol. 4, n.º 7, São Paulo, 2006 – disponível in http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202006000100002&script=sci_arttext (consultado em Maio 2012).

¹⁷ Almada Negreiros, “Diálogo entre Almada Negreiros e Fernando Amado”, separata dos n.ºs. 5-6 da revista *Cidade Nova*, p. 12.

hermética da sua demanda – vejam-se os inéditos publicados em *Ver* (e salvaguardando a necessidade de analisar a sua organização) – caso das referências a Hermes Trismegisto e ao neoplatonismo de Marsilio Ficino¹⁸... campos da “*prisca theologia* (genealogia antiga)” assim como reverberações da estética e filosofia dos pitagóricos e de Platão.

[Almada avançou, conciliando a perspectiva de tradição, por via do humanismo, à demanda da ingenuidade, afecta à estética romântica (Schiller), sem exaurir impactos ou extensões exclusivas de um paradigma ou outro: paradigma do clássico — o cânone — e paradigma da ingenuidade: “D’ali aprenda a fazer muito pouco e muito bem...”¹⁹]

Assim: Almada tomou de Francisco de Holanda grandes afinidades conceptuais, referindo fragmentos seleccionados no *Da Pintura Antiga*, reafirmando que a Renascença fora “idade” emblemática (privilegiada do conhecimento multidisciplinar enquanto todo e uno...): “havia efectivamente artistas, isto é, indivíduos enciclopédicos, indivíduos de perfeito conhecimento geral. E sobretudo, indivíduos libertos das grades de cada profissão porque mestres em todas. Isto quer dizer: artistas.”²⁰ Os “seus” Mestres existiam na memória da humanidade – resíduo do entendimento, cúmplice na memória colectiva, inconsciente mesmo, para além da cronologia:

“Já há bastante tempo que os meus melhores mestres de hoje deixaram de existir neste mundo. Encontram-se todos na Eternidade, essa eternidade que não conhece anónimos.”²¹

A conciliação dos elementos substantivos do universo – pessoa humana, mundo e Humanidade, realizada nos fundamentos do conhecimento anterior ao pensamento, fornece termo para a superação de um saber feito, apenas, de erudição profana e “cultura livresca”. O conhecimento que pretendia era da ordem do mistério²², residindo na ingenuidade de saber, atitude e estágio de anterioridade do humano, simultaneamente.²³

A condição fundamental relaciona-se com a percepção de cada um para encontrar mestres “próprios”, não ficando circunscritos aos dogmas de outrem: carecia a grande visão dos mestres da humanidade, mostrados ao longo do tempo que, exactamente, os revela (Fig. 2).

II. Estética da criação – metafísica para a criação da obra humana

No pensamento de Almada, evidencia-se o recurso ao que se pode designar por modelo metafórico na abordagem ao tema da identidade pessoal (autognose), patente em “História Verde” e *Invenção do Dia Claro*, para uma mais explícita enunciação metafísica do conceito. Este “recorte” argumentativo, de cariz antropológico-filosófico (também) persistiu com complexidade e acuidade ao longo de toda a sua vida e obra.

“Poesia e Criação” (1962) fundamenta-se em Heidegger – *Introdução à Metafísica*, invocativa do 1.º canto do Coro na *Antígona* de Sófocles. A incursão de Almada, nas fenomenologias da existência, expõe-se em três pontos, segundo Fernando Guimarães: “a desvelação da realidade, a fuga ao

¹⁸ Marsilio Ficino concede a primazia ao conceito de ideia como princípio estético por excelência e para a teoria da arte, assunto acerca do qual se confronte Panofsky, *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, pp. 52, 55 e 86-87. (Cf. M. F. Lambert, *op. cit.*, vol. II, p. 59).

¹⁹ Francisco de Holanda, *op. cit.*, p. 76.

²⁰ Almada Negreiros, “Arte e Artistas”, *Ensaio*, p. 83.

²¹ Almada Negreiros, “Vistas de SW”, *Textos de Intervenção*, p. 120.

²² “O saber é pouca coisa para quem conhece. O saber desencanta o mistério. O conhecimento vive cara a cara com o mistério.” Almada Negreiros, “Prefácio ao livro de qualquer poeta”, *Poesia*, p. 39.

²³ Cf. Almada Negreiros entrevistado por António Valdemar, *Diário de Notícias*, 23.06.1960.

inautêntico, o desocultamento ontológico ou ‘em linguagem’, a poesia como criação.”²⁴ A análise configura três direcções²⁵: 1.ª, de procedência vitalista — Nietzsche; 2.ª, retoma o pensamento arcaico grego; 3.ª de ordem existencial, justificada na obra almadiana, constante evocação — como sugere Guimarães, invocação do “nosso íntimo pessoal”, da “vida”, da “humanidade”, acrescentando a invocação da “existência”.

Almada apelou à “condenação” do homem para criar, estabelecendo o seu lugar²⁶, por ordem imperativa, decorrente da herança mitológica: *Prometeu*²⁷. À semelhança do pensamento sobre a Humanidade, a pessoa, a estética e/ou a poética²⁸ — é consignação do antropológico, na ordem de criação realizável pelo humano, por roubo do “fogo” metafórico, para a obra de arte ou de poesia. Na acepção metafísica, o homem é “o mais pavoroso, o que inspira terror pela sua violência”²⁹, referindo-se àqueles que “não se resignam a ficar dentro do já desoculto, do familiar e do ordinário”³⁰. Nos comentários filosóficos, Almada apresenta-se cúmplice da argumentação heideggeriana:

Escreve o tradutor: “Na *Introdução à Metafísica*, Heidegger encontra no primeiro coro de Antígona a concepção donde o homem é designado o mais pavoroso, o que inspira terror pela sua violência.”³¹

Heidegger acudiu à pergunta ontológica originária, embora agindo através de propostas teóricas diversas de Almada, quanto à intencionalidade da demanda metafísica — e hermética (caso Almada). Almada usou as considerações metafísicas, para justificar a irrevogabilidade do acto de criação, o “acto vitalício da Poesia”³², conciliador do conhecer e da ingenuidade.³³

A coincidência manifesta-se no encontro do arcaico, acedendo a “un retorno al pensamiento presocrático”³⁴. Retorno à madrugada do pensamento filosófico repondo, no caso de Heidegger, a perspectiva de revisão das ideias tradicionais sobre o passado mítico-filosófico dos gregos — *vide*

²⁴ Fernando Guimarães, “Almada Negreiros, poeta”, *Almada: Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros*, p. 115.

²⁵ Cf. “Almada Negreiros, poeta”, *Almada: Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros*, p. 112.

²⁶ Almada Negreiros, “Poesia e Criação”, *Textos de Intervenção*, p. 167.

²⁷ Almada, em “Poesia e Criação”, escreveu precisamente que o lugar que o homem passou a ter de encontrar, o “seu onde”, decidiu-se inevitável porque “Tinha roubado o Fogo onde o Fogo estava no seu lugar”. Leia-se aqui mais uma referência ao mito de *Prometeu*. Cf. Almada Negreiros, *Textos de Intervenção*, p. 167.

²⁸ Cf. Maria de Fátima Lambert, *Fundamentos filosóficos da Estética de Almada Negreiros* (Tese de doutoramento), Braga, Faculdade de Filosofia, 1997, vol. II, p. 134 (pdf): “— porque do homem — são no domínio e consignação do antropológico, na ordem de criação, realizável no humano, por roubo do ‘fogo’ metafórico, para a obra de arte, para a obra de poesia.”

²⁹ Almada Negreiros, “Poesia e Criação”, *Textos de Intervenção*, p. 166; segundo indicação do próprio Almada neste texto, a versão que seguiu do livro de Heidegger foi uma tradução para castelhano de Emilio Estiu.

³⁰ Almada Negreiros, “Poesia e Criação”, *Textos de Intervenção*, p. 166.

³¹ Almada Negreiros, “Poesia e Criação”, *Ensaio*, p. 166. Tendo-se consultado a versão castelhana mencionada por Almada Negreiros, transcreve-se o original castelhano da citação acima realizada: “En la *Introducción a la metafísica*, Heidegger encuentra esta concepción en el primer coro de *Antígona*, donde el hombre es designado [...], lo más pavoroso, el que inspira terror por su violencia.” Emilio Estiu, “Estudio preliminar”, *Introducción a la Metafísica*, Buenos Aires, Editorial Nova, s/d, p. 29.

³² “Prefácio ao livro de qualquer poeta”, *Poesia*, p. 36.

³³ Heidegger ultrapassou, numa das suas últimas obras, o estado de deliberação sobre as posições metafísicas anteriores sobre o ser. Como sucedeu em Almada, não realizou esse propósito de forma linear, simples e directa, pois “esforzarse por llegar a las cosas mismas, la filosofía no las facilita, sino que las agrava con dificultades. [...] se substituyen las cosas por esquematismos abstractos, que alejan de la naturaleza de las mismas, dificultar significará, sobre todo, retornar a la originario.” Cf. Emilio Estiu, “Estudio preliminar”, *Introducción a la Metafísica*, p. 7.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 14.

Nietzsche. Urgia recuperar a autenticidade dos conceitos e palavras, desviados do sentido originário devido às traduções latinas do grego – na era cristã.

No capítulo “Limitação do ser” da *Introdução à Metafísica*, o 1.º Coro é introduzido a propósito da cisão entre ser e pensar. Heidegger aprofundou a questão, quanto aos termos do devir e da aparência — pensamento oposto ao ser³⁵; traçando três percursos interpretativos plausíveis. O primeiro³⁶ constituir-se-ia como autêntica substância do poema, atravessando-o como todo. Consigna o violento, o prepotente, como carácter essencial da predominância do ser, constituindo a potência do ser. Assim, o homem realiza a violência, vendo-se a sua razão nela exercida, prevalecendo o aspecto decisório do ser: “Ao homem é-lhe impossível uma atitude passiva radical, já que a prepotência do ser o arrebatava do conformismo consigo mesmo, evitando que seja como as coisas são.”³⁷ O inquietante, a prepotência projectam o homem fora da sua quietude; afastam-no do íntimo, do habitual, do familiar, da segurança tranquila; auferem uma impositividade decisiva, ordenadora de toda a sua vida.³⁸

Actuando em “violência”, os homens destacam-se na *polis*, solitários, eminentes na sua paradigmaticidade trágica; revelam-se criadores, homens de acção por excelência: “ils deviennent en même temps des hommes sans frontières, sans architecture ni ordre, parce que, *comme* créateurs, ils doivent toujours d'abord fonder tout cela”.³⁹

2.º percurso: acompanhamento das estrofes, ladeando o sofrimento do homem no desvelamento que consiste em revelar, pela actuação, o mais inquietante. Enuncia-se o mar e a terra em sentido cosmogónico e matricial. A terra é deidade suprema, predominância indestrutível. O homem, sobre ela exercendo a sua violência, perturba a calma da germinação. Leva à maturação e prodigaliza, “com superioridade tranquila”, o inesgotável para além de todo esforço. Como nos ciclos da natureza, o ser do homem renova-se sempre sob várias formas, mantendo-se numa via única: enquanto vivo, insere-se na predominância do mar e da terra, impondo-lhes o seu jugo.⁴⁰

A cronologia do Humano aconteceu pelo originário: o mais inquietante e violento. Neste facto reside a compreensão do carácter misterioso da origem, autenticidade e grandiosidade do conhecimento histórico — a mitologia. Nesta análise de Heidegger coincide Almada. O ser descobre-se como elemento primordial: mar, terra, animal. Pelo entendimento, nomeação das coisas e linguagem, acrescenta-lhe força, consolidando o domínio: a prepotência exerce-se gerando a acção criadora, a

³⁵ Heidegger, *Introduction à la Métaphysique*, Chap. IV “La limitation de l'être”, III — Être et penser, Paris, Gallimard, 1967, p. 124. Necessariamente procurou então o esboço poético do ser-homem nos gregos, a partir da leitura precisamente do 1.º Coro de *Antígona*.

³⁶ Inquietante é o assustador, o verdadeiramente terrível, não dos pequenos medos, mas a potencialização do prepotente, o que provoca o terror, o pânico, o violento. Cf. Heidegger, *op. cit.*, p. 156.

³⁷ “Poesia e Criação”, *Ensaio*, p. 166. Este excerto pertence ao “Estudio preliminar” de Emilio Estiu que segue: “Al hombre le es imposible una actitud pasiva radical, ya que la prepotencia del ser lo arrebatava del conformismo consigo mismo, evitando que sea como las cosas son.” Emilio Estiu, “Estudio preliminar”, *Introducción a la Metafísica*, p. 29.

³⁸ “[...] être ce qu'il y a de plus inquiétant, c'est le trait fondamental de l'essence de l'homme, auquel les autres traits doivent toujours être rapportés.” Heidegger, *Introduction à la Métaphysique*, p. 158.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 159.

⁴⁰ Ao enunciar, descrever e ilustrar os diferentes campos de actividade e de comportamento, próprios do homem, trata-se “en réalité d'un projet poétique de son être à partir de ses possibilités et de ses limites extrêmes.” Cf. *Idem, ibidem*, p. 161. Heidegger não segue a opinião daqueles que nestas estrofes encontram um canto que narraria a evolução da humanidade, desde o caçador selvagem, do construtor de pirogas até ao construtor de cidades, enfim, ao homem civilizado.

fundação edificadora – o acto poético exige um saber realizador, no que acha coincidência ao estudo sobre *Prometeu*, dádivas de *Atena*. Saber significa “ser visto”.⁴¹

A obra de arte só é Obra quando feita, efectuando o *ser* no *sendo*. Efectuar significa operar, colocar em obra: *Kunstwerk*, segundo Heidegger, é considerada como *das seiende Sein*⁴², tudo o que aparece como outro, significante e inteligível. A arte é saber realizador, adquirindo forma de *sendo*, em si, ajustado à forma apreensível, inteligível.

3.º percurso diz respeito ao enfrentamento entre *Seiend* prepotente, em totalidade, e *Dasein* exercendo a violência do homem conducente à delimitação extrema, à ruína.⁴³ Escreve Almada:

“Por necessidade está destinado ao desocultamento ontológico. Os poetas e os pensadores são os assinalados pelo signo da insatisfação: não se resignam a ficar dentro do já desoculto, do familiar e do ordinário.”⁴⁴

A essência do homem, experimentada no acto de criação poética – obra pela prepotência – exclui-o da *polis*, levando-o para longe, decisão legitimada pelo Coro, voltando-se contra o inquietante: “Un tel être-là ne peut pas être vu dans le train de vie ordinaire, dans un comportement quelconque.”⁴⁵ Esta perspectiva heideggeriana, para onde conflui a indiferenciação, reencontro dos dizeres poético e filosófico, interessou Almada quanto ao conceito metafísico de ser homem/pessoal, naquilo que melhor expressa o institutivo do originário. Pela poesia, pelo pensamento, pela criação achava-se um povo, Heidegger *dixit* – o povo grego. Almada vislumbrou no último Heidegger a intenção — em aparência — afirmado por Emilio Estiu no estudo preliminar à tradução castelhana: a “suposta contemporaneidade do arcaico”.⁴⁶

A acção violenta exercida pela palavra, em linguagem poética, atingia a insatisfação pela passividade; exigindo o ser inquietante a acção, pois: “el ser de los entes se le revela al hombre en cuanto éste dice lo que son”⁴⁷. O poeta, o pensador, os mais pavorosos — prepotentes ou inquietantes — acham a acção na obra feita. Não deixam “as coisas tais como são”, nem estão. Nas palavras de Fernando Guimarães: “o homem perde o essencial; pela poesia, procura reavê-lo”⁴⁸, transposto Almada: “O homem perde-se e a linguagem faz-se.”⁴⁹ A poesia exige ocultamento do desoculto, acto estético individual, pois do poeta, condição para a criação que é única, pessoal e intransmissível. Pela prepotência verificada no homem, através do acto criador, configura-se a individualidade do homem, nos limites extremos que lhe impedem aquietar-se.

⁴¹ Como nota Emilio Estiu, colocar em obra o ser, operacionalizá-lo como algo determinado, realizar o ente especificamente em obra. *Idem, ibidem*, p. 165.

⁴² “o ser, sendo”, cf. Heidegger, *op. cit.*, p. 166.

⁴³ “Or, l’homme est nécessité à un tel être-là, jeté dans la nécessité d’un tel être, parce que le prépotent comme tel, pour apparaître dans sa prédominance, a besoin pour soi du site de l’ouverture au prépotent.” E: “L’essence de l’homme ne s’ouvre à nous que lorsqu’elle est comprise à partir de cette nécessité par l’être même.” *Idem, ibidem*, pp. 168-169.

⁴⁴ Almada Negreiros, “Poesia e Criação”, *Ensaio*, p. 166, citando Emilio Estiu, *op. cit.*, p. 29: “Por necesidad está destinado al des-ocultamiento ontológico. Los poetas y los pensadores son los señalados por el signo de la insatisfacción: no se resignan a quedar dentro de lo ya des-oculto, de lo familiar y de lo ordinario.”

⁴⁵ Heidegger, *Introduction à la Métaphysique*, p. 170. Almada cita, ainda, Estiu: “Por isso constituem um perigo para os amantes da estabilidade e eles — como dizem as últimas linhas do texto de Sófocles citado por Heidegger — não estão dispostos a conviver com semelhantes homens.” “Poesia e Criação”, *Ensaio*, p. 166.

⁴⁶ Emilio Estiu, “Estudio preliminar”, *Introducción a la Metafísica*, p. 14.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 29.

⁴⁸ Fernando Guimarães, “Almada Negreiros, poeta”, *Almada: Actas do Colóquio*, p. 115.

⁴⁹ “Poesia e Criação”, *Ensaio*, p. 167.

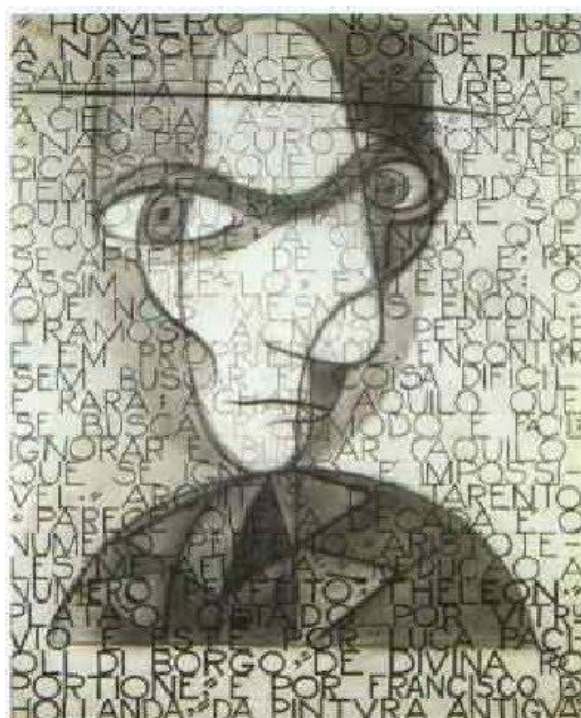


Fig. 1 – José de Almada Negreiros - Auto-retrato, 1948. Desenho. Grafite s/ papel. CAM/FCG
In <http://prosimetron.blogspot.pt/2009/09/auto-retratos-7.html>



Fig. 2 – Digitalização de fragmento de página do *Diário de Notícias*, 09.06.1960, entrevista de António Valdemar a Almada Negreiros

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 7 – HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DA ARTE EM PORTUGAL

*A crítica de arte debaixo de fogo: “serviço de utilidade” ou “moral de combate”? O I Encontro dos Críticos de Arte (1967) e os escritos de António Areal***Catarina Rosendo**

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

A crítica de arte enquanto “serviço de utilidade” ou “moral de combate” ressoa uma discussão antiga sobre os atributos desta prática discursiva, desde sempre dividida entre critérios que ora salientam o seu carácter mediador na divulgação e interpretação dos objectos artísticos, ora privilegiam uma abordagem problematizante que visa entender a arte em estreita dependência das realidades socioculturais, políticas e económicas de uma determinada época¹. As expressões “serviço de utilidade” e “moral de combate” foram usadas por António Areal (1934-1978) no I Encontro dos Críticos de Arte Portugueses, em Março de 1967. É a partir delas que pretendemos contribuir para o estudo das modalidades reflexivas que revestiram o pensamento sobre as artes visuais entre nós, tal como se verificaram no período em questão.

As vias de actuação com vista à profissionalização da crítica portuguesa já foram sistematizadas antes de nós² e permitem salientar, no decurso dos anos 1960, a qualificação do exercício da crítica através de autores que ganham espaço na imprensa, organizam exposições em colaboração com galerias de arte, estabelecem ligações com a agremiação representativa dos artistas (a SNBA), pertencem a júris de prémios e beneficiam de bolsas de estudo no estrangeiro concedidas pela FCG. Até ao final da década, sem dúvida sob o impulso do Encontro de 1967, alguns exemplos eloquentes do relevo que os críticos assumem são a reestruturação da Secção Portuguesa da AICA, a criação do suplemento *Pintura & Não* na revista *Arquitectura* e a instituição do Prémio AICA-Soquil. Entre os autores que se empenharam na qualificação da crítica, contam-se, com diferentes graus de participação e de especialização, Ernesto de Sousa, Francisco Bronze, Fernando Pernes, José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves e Salette Tavares.

Estas acções tiveram o mérito de criar um espaço de visibilidade e de reconhecimento institucional favorável ao desenvolvimento da crítica, configurando uma visão mais ou menos heróica sobre o tema que tem feito esquecer a necessidade de compreender melhor outros aspectos, nomeadamente a teoria implícita nos discursos críticos, a sua actualidade conceptual em referência aos seus objectos de estudo e a problematização da produção artística coetânea ao seu momento histórico de produção. As conferências e debates em curso no I ECAP (publicadas, em boa parte, na

¹ Veja-se, a este respeito, os diferentes pesos que as várias acepções de crítica de arte tiveram no decurso dos anos em Anna María Guasch (coord.), *La crítica del arte: Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.

² Nomeadamente por Rita Macedo, *Artes plásticas em Portugal no período marcelista: 1968-1974*. Dissertação de mestrado em História de Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, pp. 35-38; Fernando Rosa Dias, *A nova figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*, vol. III, Doutoramento em Ciências e Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 21-41; e Patrícia Esquível, “Anos 60, anos de viragem: o novo poder da crítica”, Margarida Acciaiuoli *et al.* (coord.), *Arte & Poder*, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2008, pp. 333-343.

imprensa ao longo dos anos) oferecem-nos uma ocasião privilegiada para compreender este problema.

Em traços gerais, o ECAP organizou-se em quatro sessões: i) “História, sociologia, estética e crítica de arte”; ii) “Função e situação do crítico de arte”; iii) “Perspectivas da arte ocidental”; e iv) “Perspectivas da arte e da cultura artística em Portugal”³, às quais se juntou, no último dia de trabalhos, uma mesa redonda sobre “A situação da arte em Portugal”⁴. Três temas atravessam, com peso desigual, as várias sessões: o primeiro diz respeito às vias hermenêuticas de abordagem ao fenómeno artístico, e onde se destaca o repto à articulação da crítica de arte com a teoria estética, por parte de Salette Tavares⁵, e o entendimento da obra de arte como uma expressão comunicativa, responsável e comprometida, em rompimento com a noção da arte enquanto exploração de imaginários solipsistas, por parte de Ernesto de Sousa⁶. O segundo tema ocupa-se (pouco) de reflexões disciplinares e metodológicas sobre a prática da crítica, surgindo como consensual a vantagem em reverter para ela métodos historiográficos e “objectivistas” na formulação de “juízos de valor”⁷.

O terceiro tema liga-se a aspectos práticos do exercício da crítica de arte. É assim que, no decurso das várias sessões, se chama a atenção para a múltipla condição do crítico enquanto “promotor cultural”, “pedagogo” e estudioso das “condições concretas segundo as quais acontecem as obras de arte” (Ernesto de Sousa)⁸, se lamentam os constrangimentos associados à actividade, desde a invisibilidade da arte no espaço público ao amadorismo dos textos de crítica (Rui Mário Gonçalves)⁹ e se apela a apoios por parte das entidades competentes (FCG, SNBA, SNI, AICA e imprensa) (Gonçalves e Fernando Pernes)¹⁰. Este é porventura o tema que melhor responde aos objectivos delineados por José-Augusto França na abertura dos trabalhos, ao apresentar o Encontro como uma ocasião para “[d]iscutir problemas estéticos e técnicos relativos à arte contemporânea, as possibilidades profissionais da crítica de arte em Portugal e chamar a atenção do público para um serviço cultural que lhe é prestado”¹¹. Na realidade, a pragmática *funcional* da actividade ocupou uma parte considerável das sessões e contribuiu sem dúvida para a consolidação de uma consciência de classe profissional que daria os seus frutos nos anos subsequentes.

O exacerbamento destas questões não deixou de se reflectir nalguma tibieza analítica perante assuntos exigindo maior fôlego *crítico*. Por exemplo, no caso da discussão dos problemas relativos à arte contemporânea e, em particular, dos motivos para a falta de reconhecimento no estrangeiro da arte portuguesa. O debate sobre este assunto, na Mesa Redonda, preferiu concluir acerca da inconsequência das realizações artísticas nacionais no quadro de um (hipotético) desenvolvimento geral das artes¹² e, sobretudo, não se coordenou na definição de causas mais concretas como a

³ “Artes plásticas. I Encontro de Críticos de Arte Portugueses”, *Diário de Lisboa*, 24 Mar. 1967.

⁴ José-Augusto França, Ernesto de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, “A situação da arte em Portugal”, *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, Maio 1970.

⁵ Salette Tavares, “Algumas questões de crítica de arte e de estética na sua relação”, *Colóquio Artes*, n.º 82, Lisboa, Set. 1989.

⁶ Ernesto de Sousa, “Oralidade, futuro da arte?”, *Colóquio Artes*, n.º 81, Lisboa, Jun. 1989.

⁷ Rui Mário Gonçalves, “O primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses”, *Colóquio Artes e Letras*, n.º 44, Lisboa, Jun. 1967.

⁸ José-Augusto França, Ernesto de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, “A situação da arte em Portugal [mesa redonda]”, *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, Maio 1970.

⁹ Rui Mário Gonçalves, “Função do crítico em Portugal”, *A Capital*, supl. “Literatura & Arte”, Lisboa, 22 Out. 1969.

¹⁰ José-Augusto França, Ernesto de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, “A situação da arte em Portugal [mesa redonda]”, *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, Maio 1970.

¹¹ “Iniciado o I Encontro de Críticos Portugueses”, *Jornal de Notícias*, Porto, 29 Mar. 1967.

¹² José-Augusto França, Ernesto de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, “A situação da arte em Portugal [mesa redonda]”, *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, Maio 1970.

inexistência crónica de massa crítica e de promoção internacional, factores nos quais os próprios críticos de arte jogam um papel importante. Do mesmo modo, aspectos da comunicação de Rui Mário Gonçalves, em torno do “objectivo comum” ao crítico e ao artista “de conservar a função social da arte” e de “promover uma crítica da sociedade contemporânea” através do mútuo “interrogar sobre os seus próprios meios e fins”¹³ quedaram-se num âmbito demasiado genérico quanto às perspectivas teóricas acerca de um pensamento sobre o regime das imagens (nessa mesma sociedade contemporânea) e o respectivo aparato metodológico.

António Areal, que há muito investigava sobre o exercício da crítica, participou da assistência ao Encontro e fez uma intervenção, seguramente num dos períodos de debate posteriores às comunicações¹⁴. O texto tem o título oportuno de “Função social da arte” e averigua, de forma impiedosa mas clara, alguns parâmetros dessa função social e também da desejável relação entre a obra de arte e a crítica. As suas ideias oferecem um contraponto interessante às ideias defendidas no Encontro, porquanto partem também do estatuto profissional reivindicado para a crítica. Para Areal, com efeito, uma discussão sobre este assunto deve começar por definir as “finalidades” do próprio trabalho da crítica. E segue abordando as duas vias possíveis:

“a crítica tanto escolhe exercer-se no plano do serviço da utilidade gregária, como poderá pelo contrário exercer-se reconhecendo que se for verdadeiramente criadora terá que encontrar a toda a hora contestados os seus direitos. Isto é: se se dedica ao conformismo esteticista, se adere à prática do bom gosto e do bom senso, se transige com os interesses sociais que em nada se preocupam com a criação artística senão ou como factor mundano ou como propaganda – essa crítica é académica, e os seus direitos são os seus vícios. Pelo contrário, a crítica empenhada na vanguarda situar-se-á tão arriscadamente como os próprios artistas: verá que a única maneira de se exercer e de ser responsável equivale muitas vezes a ser subterrânea; terá a prova do acerto das suas opções na medida em que se agravem as suas posições de incompatibilidade com o meio gregário.”¹⁵

No tom radical que lhe é típico, Areal só vê duas possibilidades para o exercício da crítica: ou ela se realiza ao lado das práticas artísticas empenhadas no questionamento das suas próprias estruturas ideológicas de elaboração e do meio sócio-institucional de que fazem parte, ou então estabelece-se como uma espécie de guardiã oficial do gosto decorativo. No primeiro caso, trata-se de uma crítica como “moral de combate”, ideológica e por isso autolegitimadora, pois encontra o seu fundamento na responsabilidade pública das suas próprias convicções; no segundo caso é um “serviço de utilidade gregária” autenticado pelos outros agentes do meio (galeristas, coleccionadores, os próprios artistas, etc.), num mútuo reconhecimento conforme à aquisição de prestígio social.

Os textos que Areal publicou ao longo da sua vida, por entre ensaios, declarações e manifestos, reflectem com frequência ideias similares, questionando os discursos de valor postos em circulação pelo tecido institucional artístico através dos vários desempenhos expectáveis a cada um dos seus protagonistas e dos resultados prescritivos das respectivas actividades. O desafio constante às formas de legitimação da arte (a que se tem chamado, cómoda mas redutoramente, “crítica institucional”) é também evidente na sua obra, sobretudo a partir da década de 1960. Vejamos alguns casos.

¹³ Rui Mário Gonçalves, “Função do crítico em Portugal”, *A Capital*, supl. “Literatura & Arte”, Lisboa, 22 Out. 1969.

¹⁴ António Areal, “Sobre a função da crítica”, *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*, Lisboa, ed. do autor, 1970, pp. 138-140. O texto de António Areal está datado de 27 de Março de 1967, um dia antes do início do Encontro, que decorreu entre 28 e 31 de Março.

¹⁵ António Areal, “Sobre a função da crítica”, *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*, Lisboa, ed. do autor, 1970, pp. 138-139.

Em 1964, Areal realiza as suas primeiras obras tridimensionais. De entre elas, *Sem título* (1964) é uma pequena caixa em madeira pintada de branco e com círculos concêntricos pintados a negro nas várias superfícies, nas quais estão colados puxadores, também negros, que não abrem para sítio algum. A construção em vez da modelação, as marcas geométricas em vez dos gestos impulsivos, os objectos sem função e, sobretudo, a sugestão de um interior que se nega a revelar-se são alguns dos aspectos que recusam a obra de arte enquanto expressão de sentimentos ou da sensibilidade. Pelo contrário, é através da sua superfície incongruente (e, por isso, também alheia à especificidade moderna do plano pictórico) que se entende a sua intenção discursiva de crítica não só da própria arte como dos comentários em torno dela.

Em 1967, a série de pinturas *O fantasma de Avignon* e a escultura-objecto *Contribuições para a actualização de Picasso* são dos poucos trabalhos de Areal com um conteúdo narrativo explícito. A citação, a seriação e as cores esmaltadas planas e puras servem uma intenção iconoclasta que procura resgatar o modernismo dos seus entusiastas mais acríticos e entendê-lo como uma assombração que prende a contemporaneidade ao passado e a impede de buscar as formas de significação mais adequadas ao seu próprio tempo. Note-se que Areal é (como Nikias Skapinakis¹⁶), um dos raros autores a ensaiar uma crítica aos discursos plásticos (e sobretudo teóricos) gerados pelas propostas modernistas do início do século XX.

Por sua vez, os “objectos-caixas” de 1969 são um conjunto de dez caixas de madeira pintada de cinza-escuro, com uma face em vidro. Todas elas estão vazias, à excepção de duas, que contêm um pequeno paralelepípedo coberto com uma pintura abstracta e geométrica. Alguns dos títulos destas caixas são *Objecto muito circunstancial, figurando uma caixa na parede da Galeria Quadrante em Lisboa*. *Em redor da caixa pode ver-se a galeria* (ou seja, o espaço onde estas obras foram mostradas pela primeira vez), ou *Paisagem: no primeiro plano uma casa numa colina. Ao fundo, no lado direito, chove copiosamente*, ou ainda *Dois estetas bem penteados discutem problemas de ética*. A ausência de elementos no interior das caixas, a tautologia, o desviar da atenção da obra para o espaço onde ela é legitimada, os títulos evocativos de algo que não está lá e a alusão a debates fomentados no interior da actividade da crítica da arte são algumas das suas características mais evidentes.

Gradualmente, no seu trabalho, Areal procura um tipo de “objectividade” que pretende resgatar a imagem da ordem do indizível (da “sublimação idealista”¹⁷) e projectar os sentidos da obra para fora de si mesma, expondo-a como um veículo de comunicação que dá legibilidade às condições de representação visual e ideológica em curso no meio artístico. Em 1958, Areal publicara um pequeno livro intitulado *Estrutura do sentido antecedida por Análise e definição da poesia*. Apesar de se centrar na poesia e, concretamente, na palavra, as suas ideias são essenciais para compreender como, para si, a expressão artística, mais que uma “estética” de contornos transcendentais, é um “discurso” baseado num “esforço de comunicação” que emancipa a experiência humana do seu próprio autor e que tem, por isso, a qualidade de “testemunho”¹⁸.

A crítica que incidiu sobre a obra de Areal pouco ou nada se deteve sobre este universo de ideias explorado no seu trabalho. Imersa nas suas próprias fragilidades teóricas, teve dificuldades em ultrapassar um âmbito de apreciações circunscrito ao neofigurativismo conceptual de filiação dadaísta e surrealista presente na obra do artista. Vejamos o caso de Rui Mário Gonçalves, o crítico mais atento à obra de Areal: integrou o júri que lhe atribuiu o Prémio Cidade do Funchal (1967) organizou-lhe duas exposições na Galeria Buchholz (1967 e 1970) e elaborou as primeiras análises

¹⁶ Nikias Skapinakis, *Inactualidade da arte moderna*, Lisboa, Seara Nova, [1958]. O texto resulta de uma conferência apresentada no contexto do 1. Salão de Arte Moderna, na SNBA, em Outubro de 1958.

¹⁷ António Areal, “Prospecções da historicidade, na defesa da pintura informalista”, *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*, Lisboa, ed. do autor, 1970, p. 79.

¹⁸ António Santiago Areal, *Estrutura do sentido antecedida por Análise e definição da poesia*, Lisboa, ed. do autor, 1958, pp. 22-23 e 25.

sobre o seu trabalho (1969-1970)¹⁹. Não obstante a sua valorização das propostas de Areal, os estudos por si promovidos pouco excedem noções oriundas da “psicologia da forma”, bem como um certo existencialismo humanista herdeiro do imediato pós-guerra, e resolve-se num formalismo simbólico atento à presença de “discos”, “sóis negros”, “caixas” e “esferas” e à sua articulação em relações de “claro/escuro”, “orgânico/mecânico” ou “volume/plano/profundidade”.

A inadequação entre as ideias veiculadas pela obra de Areal e a crítica sobre ela produzida tem paralelo nos argumentos acerca do papel da crítica por parte, respectivamente, do próprio artista e dos oradores do Encontro. Se Areal apenas vislumbrava eficácia numa crítica “subterrânea” e exercida “arriscadamente”, o que acabaria por comprometer a sua eficácia pública, os outros mediavam a possibilidade de sucesso da crítica através das premissas antitéticas de uma maior especialização e do alcançar públicos exteriores ao meio artístico. O cerne da questão, eventualmente imperceptível para ambos os lados, implica uma ideia de “esfera pública” indissociável da formulação e circulação de juízos com uma ressonância universal – ideia essa em falência nas sociedades contemporâneas, tal como assinala Terry Eagleton na sua obra sobre a função da crítica²⁰.

Se, como diz este autor, é a vitalidade da esfera pública enquanto “busca comum do juízo verdadeiro” que assegura a continuidade entre as expressões artísticas e a vida social; se tal implica um exercício crítico simultaneamente “amador” (ao alcance de todos) e “desinteressado” (porque diz respeito a todos) que incide não apenas sobre o “uso social” da arte mas também sobre o seu grau de “verdade” e de “beleza abstracta”; e se a especialização da crítica, “contrári[a] ao discurso do “senso comum””, contribuiu a seu modo para o desmantelamento da esfera pública (que é, na sua origem, uma construção ideológica dos “primeiros tempos do capitalismo”) – então não sobra espaço de manobra para exercer a crítica nos moldes em que, ao mesmo tempo que a esfera pública, ela foi forjada. Tal a contradição encerrada na disputa latente, no I ECAP, entre os oradores convidados e Areal.

Entre os primeiros, que não viram o modo como as suas ambições numa pedagogia artística generalizada eram coarctadas por uma ênfase na especialização que a radicava ao estrito meio artístico, e o segundo, que defendia a problematização da experiência artística ao ponto de obrigar a arte e a crítica “de vanguarda” a retraírem-se em si mesmas, parece difícil escolher. No entanto, para Areal, a arte e a crítica potenciavam o aferir das relações tecnológico-materiais e sociopolíticas dos homens com as sociedades em que vivem. Indissociáveis uma da outra, funcionavam para ele como nódulos discursivos de “uso social” e promotores de “sentidos comuns” por vir. Era a isto que se referia, em 1958, quando falava das formas de expressão enquanto “testemunho” cuja “finalidade”, podemos enfim afirmar, era contribuir para uma esfera pública também ela por reconstruir.

¹⁹ Rui Mário Gonçalves, “Desenhos de António Areal (1)”, *A Capital*, Lisboa, 19 Nov. 1969; “Desenhos de António Areal (2)”, *A Capital*, Lisboa, 26 Nov. 1969; “António Areal”, *Pintura & Não*, n.º 6, separata de *Arquitectura*, n.º 114, Lisboa, Abr. 1970.

²⁰ Terry Eagleton, *The function of criticism* [1984], London, Verso, 2005, pp. 69-84.



Fig. 1 – António Areal, Rui Mário Gonçalves, Manuel de Brito, Rosa Ramalho e Júlia Ramalho fotografados no Labirinto de Espelhos da Feira Popular, Lisboa, c. 1962-1963. Fotografia: cortesia Galeria 111, Lisboa.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 8 – MUSEUS, EXPOSIÇÕES E COLECÇÕES***O acervo de pintura portuguesa da pinacoteca da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: considerações sobre a sua constituição e suas funções*****Arthur Valle**

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

Camila Dazzi

UnED Nova Friburgo, Brasil

Em boa parte da historiografia brasileira de arte, a imediata conjuntura pós-colonial foi encarada como sinônimo de uma ruptura com a matriz cultural portuguesa. Em obras de síntese sobre a história da arte no Brasil, por exemplo, é comum que se inicie um novo capítulo com as consequências da instalação no Rio de Janeiro, em 1808, da Corte portuguesa e, mais especificamente, com a chegada, em março de 1816, da colônia de artistas e artífices alcunhada “Missão Artística Francesa”. Embora necessite ser matizada, tal periodização é, ao menos em certa medida, justificada. De fato, é após a chegada de franceses como Joachim Lebreton (ex-secretário da classe de belas artes do Institut de France), Jean-Baptiste Debret (pintor, discípulo de Jacques-Louis David), ou A.-H.-V. Grandjean de Montigny (arquiteto, discípulo de Charles Percier e vencedor do Prix de Rome), que amadurece, no Brasil, a ideia da instalação de um ensino formal de artes, que se concretizará com a inauguração, em 1826, da Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro.

Além da promoção de um sistema de ensino e de modelos artísticos significativamente diversos dos que predominavam até então no Brasil, os franceses também deram o seu contributo para a história dos museus no país. Com a intenção de vendê-las ao governo português, Lebreton trouxe consigo cerca de 50 obras de arte, entre originais e cópias, que, somadas a peças da coleção do então regente Dom João VI, formaram o núcleo inicial das coleções da Academia¹. Este núcleo foi enriquecido com incorporações ao longo do século XIX e início do século XX, vindo a constituir, por longo tempo, a mais importante pinacoteca do Brasil.

A vocação pública e o potencial educativo das coleções da Academia, bem como as suas supostas limitações, no que tangia à quantidade de obras e autenticidade, foram temas recorrentes na literatura artística do Rio de Janeiro, especialmente nas décadas finais do Oitocentos. Esforços no sentido de sanar as insuficiências então acusadas foram empreendidos, como deixa entrever, por exemplo, um relatório que, em março de 1889, o diretor da Academia, Ernesto Gomes Moreira Maia, apresentou ao Ministério do Império, indicando que a pinacoteca da instituição contava, então, com 550 obras, de diversas “escolas” europeias, convenientemente instaladas². Mas foi sobretudo após a proclamação da República no Brasil, em 1889, que políticas de abertura à sociedade e de ampliação das coleções da instituição ganharam um caráter mais sistemático.

¹ Dalton Sala, “As Origens Históricas do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro,” in *Acervo Museu Nacional de Belas Artes – Collection Museum of Fine Arts*. (São Paulo: Banco Santos, 2002), 20.

² “Anexo C,” in *Relatório do ano de 1888 apresentado à Assembléia Geral Legislativa na 4a sessão da 20a legislatura em maio de 1889*. (Rio de Janeiro, 1889), 2.

Com efeito, cerca de um ano após o golpe militar que depôs o último imperador brasileiro, Dom Pedro II, foi efetivada, pelo Decreto n.º 983, de 8 de novembro de 1890, uma ampla reforma na Academia do Rio de Janeiro. A instituição foi então renomeada como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), e foram renovados, de maneira significativa, o seu quadro de professores e a sua orientação pedagógica³. A partir da chamada “Reforma de 1890”, os responsáveis pela Escola, tendo à frente artistas-administradores como Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoêdo, implementaram, entre outras ações, esforços visando abrir ao público e renovar as coleções de obras de arte que a instituição possuía. Já em 1891, a publicação de um *Catalogo dos Quadros Expostos na Escola Nacional de Bellas Artes* evidenciava que a pinacoteca da instituição adquirira o caráter de mostra pública, afastando-se do domínio privado do ensino, no qual se mantivera durante boa parte do Império.

Com relação à ampliação das coleções da ENBA, alguns dos mais bem-sucedidos resultados foram alcançados por aquilo que Zuzana Paternostro definiu como “uma política visando ao preenchimento das lacunas referentes à coleção de pintura portuguesa, no que tange aos mestres em plena atividade naquele tempo”⁴. De fato, em médio prazo, a Escola passou a contar com obras de pintores que eram e ainda são dos mais destacados no panorama da arte portuguesa de fins do Oitocentos e início do Novecentos, como António Carvalho da Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, José Júlio de Souza Pinto, José Vital Branco Malhoa, entre outros.

Juntamente com grande parte das demais coleções da ENBA, tais obras portuguesas foram transferidas, em 1937, para o então fundado Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA). No contexto dessa última instituição, o acervo foi analisado por pesquisadoras como a citada Paternostro e Ecylla Castanheira Brandão⁵, e informações adicionais podem ser obtidas em obras monográficas sobre os artistas portugueses que compunham a pinacoteca da Escola. Com base nessa bibliografia, em registros atuais do MNBA e, sobretudo, em documentos de época, é possível precisar, na maioria dos casos, quando e sob que circunstâncias as pinturas portuguesas foram incorporadas às coleções da ENBA.

A primeira aquisição de uma pintura portuguesa “moderna”⁶ se deu em 1894, quando da realização da primeira Exposição Geral organizada pela ENBA. Tratava-se de *Le rendez-vous* (Fig. 1), de Souza Pinto, artista que, no certame, recebeu a 2.ª medalha de ouro. O português fora, na verdade, convidado a participar da exposição, como revela uma carta da legação brasileira em Paris, de 2 de agosto de 1894, ao então vice-diretor da ENBA, Rodolpho Amoêdo⁷. Sabemos, ainda, que *Le rendez-vous* figurou no *Salon* da Société des Artistes Français de 1894, tendo merecido, inclusive, uma reprodução em catálogo ilustrado desse certame. Considerando o convite ao artista e o relativo prestígio da obra em Paris, é presumível que, antes mesmo de chegar ao Rio, já houvesse interesse em sua aquisição para compor a pinacoteca da ENBA. Uma indicação expressa para tanto, feita por

³ Uma discussão da “Reforma de 1890” pode ser encontrada em: Camila Dazzi, “‘Por em prática e Reforma da antiga Academia’: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890”. (Tese de Doutorado, PPGAV/UFRJ, 2011).

⁴ Zuzana Paternostro, “A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: O Início da Coleção,” in *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*. (São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996), 24.

⁵ *Pintura Portuguesa: Acervo do MNBA*. 2.ª ed. rev. e aum. Apres. Alcídio Mafra de Souza. Texto de Ecylla Castanheira Brandão. (Rio de Janeiro, 1990).

⁶ Na literatura artística da 1.ª República brasileira, o termo “moderno” se define em oposição a “antigo”, e designa os artistas ainda em atividade ou recentemente falecidos. Cf., por exemplo, o uso do termo no *Catalogo da Exposição Geral de Bellas-Artes*. (Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C., 1890).

⁷ *Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ*. Notação 6129 – Correspondências Recebidas 1894, 93.

uma comissão de professores da Escola, consta em relatório do Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, datado de abril de 1895⁸.

Alguns anos depois, em 1902, um informe de Rodolpho Bernardelli, então diretor da ENBA, reproduzido em relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores, acusava a aquisição de peças da “coleção Cunha Porto, importantíssima e numerosa”⁹, entre as quais constariam quadros a óleo, aquarelas, desenhos e pastéis de “autores portugueses” não discriminados. Nesse mesmo relatório, era apresentada uma lista de 11 quadros, comprados junto ao “Sr. Guilherme da Rosa, representante de artistas portugueses”. Eram estes: *A Luva Branca*, *A Locandeira*, *Madona e Soldado*, de Columbano Bordallo, *Azinhaga em Benfica*, de José Velloso Salgado; *Um Homem do Mar*, de Ernesto Augusto Ferreira Condeixa; *Os Amores do Moleiro*, de Carlos Reis; *A Saída do Rebanho*, de Manoel Henrique Pinto; *A Sesta*, *A Corar a Roupa* e *Gozando os Rendimentos*, de José Malhoa. Todas essas pinturas figuraram na *Exposição de Arte Portuguesa*, organizada por Rosa nas dependências do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em julho de 1902, mostra que contava também com peças de arte aplicada e projetos arquitetônicos, e que teve boa repercussão no campo artístico do Rio.

Uma importante obra de Malhoa, a segunda versão de *Cócegas* (Fig. 2), foi comprada após uma grande mostra individual que o artista realizou no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Resenhas sobre a Exposição Geral de 1906, que abriu suas portas dois meses após o encerramento da importante individual de Malhoa, indicam que *Cócegas* teria sido, já então, adquirida pelo Governo brasileiro. Todavia, Nuno Saldanha, em pesquisa recentemente publicada, apresentou evidências de que a compra teria, na verdade, se arrastado por longos meses, só se concluindo em inícios de 1907¹⁰.

Em 1909, segundo Paternostro, a ENBA teria adquirido uma primeira obra de Silva Porto, *Na Cisterna* (Fig. 3)¹¹. Essa afirmação é em parte corroborada por um documento datilografado, pertencente ao Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, que apresenta “uma seleção dos quadros e mais objetos de arte, adquiridos pela verba de ‘Aquisição de obras de arte’”, e que assinala a compra, em 1909, pelo valor de 1:500\$000, de um quadro a óleo (não nomeado) de Silva Porto¹². Esse mesmo documento, além de confirmar a aquisição de *Le rendez-vous*, em 1894, pelo valor de 3:000\$000, acusa as compras de um segundo quadro a óleo (não nomeado) de Souza Pinto, em 1912, pelo valor de 2:000\$000, bem como de uma obra de João Vaz, intitulada *Entardecer*, em 1913, pelo valor de 1:100\$000¹³.

A aquisição da maioria das obras até aqui elencadas – com exceção de *Madona* de Columbano e *Entardecer* de Vaz – é confirmada no *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura* da ENBA, editado em 1923, no qual são enumeradas nada menos do que 16 pinturas portuguesas. Além de 13 já referidas, são citadas 3 novas obras portuguesas: *Assembléia, flores* (aquarela, n. 253), de Helena Roque Gameiro; *Praia de Adraga* (aquarela, n. 254), de Alfredo Roque Gameiro; e *Sob a verdura* (n. 507), de Souza Pinto – obra não datada, talvez o quadro a óleo referido no documento do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, citado no parágrafo anterior.

⁸ “Anexo P,” *Relatório apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. Antonio Gonçalves Ferreira Ministro de Estado da Justiça e Negocios Interiores em abril de 1895*. (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895), 13.

⁹ *Relatório apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negocios Interiores em abril de 1903*. (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1903), 225. O colecionador é, provavelmente, Joaquim Augusto da Cunha Porto, comerciante e escritor nascido na cidade do Porto, em 1827, e falecido no Rio de Janeiro, em 1884.

¹⁰ SALDANHA, Nuno. *José Malhoa: Tradição e Modernidade*. (Scribe, 2010), 327.

¹¹ Paternostro, “A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes,” 25.

¹² *Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ*. Notação 5107, 2.

¹³ *Idem*, 3.

Até o momento, nos detivemos nas aquisições de obras de arte portuguesas feitas durante a administração de Rodolpo Bernardelli, entre 1890 a 1915, e que possuem alguma comprovação documental. Existem, todavia, outras obras, cujas proveniências são ainda obscuras, como dois esboços para painéis de azulejo (*Um acordo* e *O rompimento*), de autoria de Rafael Bordallo Pinheiro, que, segundo Paternostro, “foram doados à Pinacoteca da Escola pelo colecionador Cunha Porto em 1902”¹⁴. Além disso, o interesse pela produção dos artistas portugueses “modernos” se manteve na administração do sucessor de Bernardelli, João Baptista da Costa, que foi diretor da Escola entre 1915 e 1926. Uma foto de 1920 (Fig. 4), que mostra parte da pinacoteca da instituição e na qual Baptista da Costa aparece em frente às *Cócegas* de Malhoa, parece-nos reveladora da importância emblemática que o acervo português então possuía, no contexto mais amplo das coleções da Escola.

Acréscimos a esse acervo também continuariam a ser feitos. É bastante provável, por exemplo, que as acima referidas aquarelas de Alfredo e Helena Roque Gameiro tenham sido incorporadas às coleções da ENBA em 1920, por ocasião de uma exposição que ambos fizeram no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Sabe-se, além disso, que, em 1926, a Escola recebeu, como doação, parte da coleção de arte de Luís Fernandes¹⁵, na qual a presença de obras de artistas portugueses de fins do século XIX e início do XX era das mais representativas. Além de novos quadros de Columbano e Malhoa e de uma série de pequenas “manchas” de Silva Porto, a doação de Luís Fernandes continha um retrato feito por Adolfo César de Medeiros Greno.

Por seu caráter fragmentário, os dados acima elencados demandam o aprofundamento das pesquisas. Não obstante, cremos ser possível afirmar que, embora o processo de constituição do acervo de pintura portuguesa da ENBA tenha sido marcado por contingências e pela confluência de mecanismos de aquisição heterogêneos, ele é revelador da manutenção de um interesse genuíno pela arte portuguesa “moderna”, por parte dos responsáveis pela Escola, nas décadas iniciais da República brasileira. Gostaríamos de encerrar apresentando, a título de hipóteses, três razões que parecem estar por trás desse interesse.

A primeira razão relacionar-se-ia com o fato de que, já na passagem para a década de 1880, portugueses e agentes brasileiros fundamentais na implementação da “Reforma de 1890” estabeleceram, na Europa, laços de sociabilidade estreitos: isso teria possibilitado que jovens artistas brasileiros, em seus estágios finais de formação no Velho Mundo, tomassem conhecimento direto da produção lusitana coeva. A segunda razão diz respeito à intensa circulação de artistas portugueses pelo Rio de Janeiro, a partir dos anos finais do Império: esse fenômeno, motivado especialmente pelo crescimento do mecenato local, teria tornado acessível, na cidade, um montante significativo de pinturas portuguesas de qualidade.

A terceira e última razão diria respeito à relativa consonância entre a estética das obras portuguesas e as orientações pedagógicas implantadas na ENBA pós-“Reforma de 1890”. A aquisição de pinturas portuguesas visaria, nesse sentido, à promoção de modelos que, ao menos nos anos posteriores à reforma, eram julgados pertinentes para o desenvolvimento da arte brasileira. Uma análise, ainda que não exaustiva, das peças portuguesas adquiridas permite verificar que o principal desses modelos foi a tendência que, na historiografia lusitana de arte, se convencionou chamar “Naturalismo”, que teria se afirmado em Portugal durante o quartel final do século XIX. Parece-nos significativo que a absoluta maioria dos artistas portugueses cujas obras foram adquiridas pela ENBA tenham participado, nos anos 1880, das *Exposições de Quadros Modernos* – renomeadas, a partir de 1885, *Exposições de Arte Moderna* –, promovidas pelo Grupo do Leão.

¹⁴ Paternostro, “A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes,” 24.

¹⁵ Luís Fernandes nasceu na Bahia, Brasil, em 1859, e faleceu em Paris, em 1922. Foi colecionador de objetos de arte, principalmente de porcelanas raras, e presidente do Grupo dos Amigos do Museu de Arte Antiga de Lisboa. Cf. “FERNANDES (Luís),” in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. (Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, volume XI), 108.

De fato, existem pontos de convergência entre a estética e intenções reconhecíveis na fortuna crítica dos chamados “naturalistas” portugueses e as orientações pedagógicas que passaram a vigorar na ENBA após a “Reforma de 1890”. Embora não possamos, dentro dos presentes limites, aprofundar a discussão desses pontos, gostaríamos de, ao menos, indicar dois deles, que se deixam entrever, por exemplo, no relatório de Rodolpho Bernardelli ao Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, em maio de 1891¹⁶: (1) a exigência de um compromisso moral com uma expressão da “Verdade” da Natureza, vista e sentida através de temperamento individual do artista; (2) a exigência complementar de uma negação de quaisquer preconceitos estéticos de “beleza” ou convenções “acadêmicas”, tanto na escolha de temas, quanto de tratamento pictórico. Em boa medida, as obras dos “naturalistas” portugueses parecem afinadas com essa orientação estética, propugnada pelo então diretor da ENBA. Especialmente por sua suposta capacidade de capturar o “característico” dos aspectos naturais e dos costumes humanos, tal orientação parecia apta a atender demandas reiteradamente colocadas no campo artístico brasileiro, às voltas com a questão da constituição de identidades visuais regionais e nacionais, cuja solução usualmente resvalava no registro de paisagens locais e de modos de vida rurais.

À guisa de conclusão: os tópicos que apresentamos parecem sustentar a hipótese de que, na constituição do acervo de pintura portuguesa da ENBA, interveio, para além das contingências, um desígnio deliberado. Embora a comprovação de tal hipótese demande o ulterior aprofundamento das pesquisas, desde já parece possível afirmar que a constituição desse acervo é um objeto privilegiado para a compreensão não só dos intercâmbios artísticos estabelecidos entre Brasil e Portugal, como também, de modo mais amplo, para uma tomada de consciência das maneiras pelas quais os modelos estéticos europeus foram, na época, recalibrados pelos valores do campo artístico do Rio de Janeiro.

¹⁶ “Anexo H, Relatório do director da Escola Nacional de Bellas Artes,” in *Relatório apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti Ministro de Estado dos Negocios da Instrução Publica, Correios e Telegraphos em maio de 1891*. (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891).



Fig. 1 – José Júlio de Souza Pinto (1856-1939): *Le rendez-vous*, 1893.
Óleo sobre tela, 83 x 66 cm. Rio de Janeiro, MNBA.



Fig. 2 – José Vital Branco Malhoa (1855-1933): *Cócegas*, 1904.
Óleo sobre tela, 218,5 x 285 cm. Rio de Janeiro, MNBA.



Fig. 3 – António Carvalho da Silva Porto (1850-1893): *Na cisterna, s/d.*
Óleo sobre madeira, 42,2 x 56,2 cm. Rio de Janeiro, MNBA.

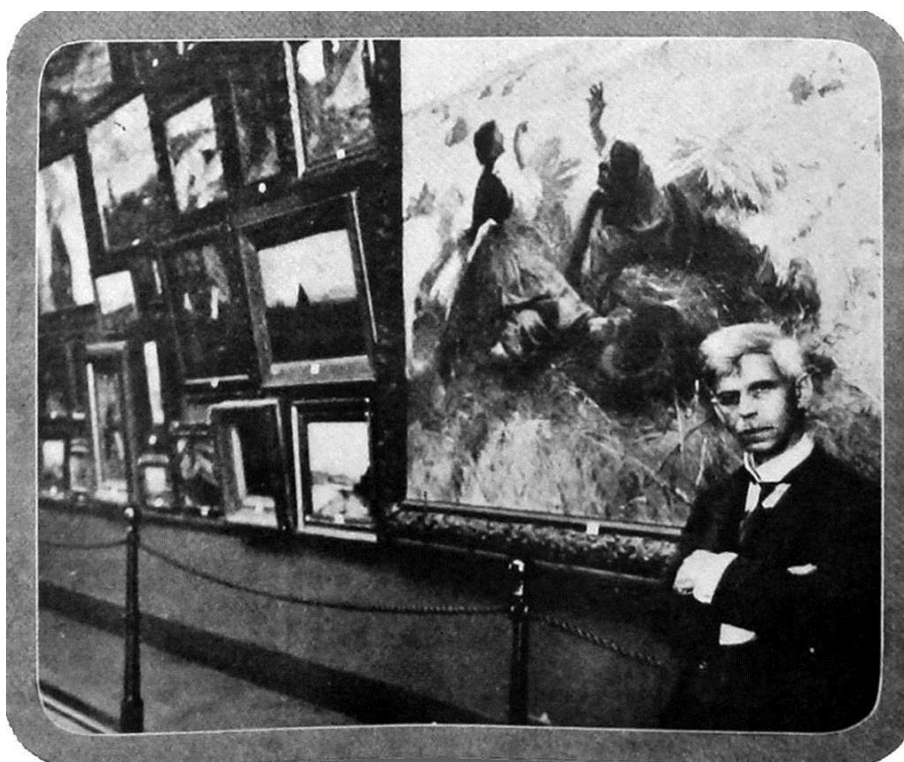


Fig. 4 – Aspecto da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes em 1920. Em primeiro plano está o então diretor, João Baptista da Costa; ao fundo pode-se identificar obras de artistas portugueses, como *Cócegas* (1904), de José Malhoa, e *Azinhaga em Benfica* (1896), de José Velloso Salgado. Fonte: Adalberto Mattos, “Uma Visita à Escola de Bellas Artes”, *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, novembro, 1920, n/p.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 8 – MUSEUS, EXPOSIÇÕES E COLECÇÕES

A “viragem” museológica. O Estado Novo apropria-se dos Palácios Nacionais

Maria de Jesus Monge

Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Vila Viçosa

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Luís Filipe da Silva Soares

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Resumo

A ideologia propagada pelo Estado Novo utilizou a História pátria e os seus símbolos materiais, os monumentos, para ilustração e catequização. Uma década após a subida ao poder da nova ordem política, os palácios nacionais vão ser alvos de uma atenção redobrada, obreira do reescrever da respectiva história enquanto espaços de fruição e instrução. Enquadrada pela reorganização administrativa que se estendeu a todas as áreas da vida nacional, esta alteração de atitude da tutela materializa-se em mudanças a todos os níveis: administrativo, económico, social. Os Palácios Nacionais da Ajuda, Queluz, Sintra e Mafra são tratados de forma particular, diversa dos museus nacionais. Através da sua evolução administrativa, seus actores e actividades, pretende-se retratar a “viragem” museológica efectuada entre as décadas de 1930 e 1940.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 8 – MUSEUS, EXPOSIÇÕES E COLECÇÕES***Projecto adiado: o Museu de Arte Contemporânea, em Lisboa. 1934-1943*****João Paulo Martins**

CIAUD, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa

Resumo

Em Novembro de 1934, o ministro das Obras Públicas e Comunicações, Duarte Pacheco, nomeava uma comissão (Sousa Lopes, Leal de Faria, Cottinelli Telmo) com a missão de “proceder ao estudo e elaboração de um anteprojecto do edifício do Museu de Arte Contemporânea, a construir no terreno do antigo Convento das Francesinhas, próximo do Palácio do Congresso”, em substituição das velhas instalações no Convento de São Francisco, ao Chiado.

Essa comissão redigiu então um programa (1935), adoptando uma orientação – estética, mas também, necessariamente, ideológica – inequivocamente moderna, informada por algumas das posições mais avançadas da museografia da época, em particular aquelas que vinha surgindo nos EUA (Clarence Stein, Benjamin Gilman, Lee Simonson).

A hesitação quanto à localização do novo museu, a perspectiva de articular essa definição com o Plano Director da cidade em elaboração e a concentração dos esforços noutros sectores das obras públicas considerados prioritários justificariam o não-prosseguimento do projecto.

Mais tarde, na esteira da Exposição do Mundo Português (EMP), o processo seria reactivado, dando origem ao anteprojecto de um novo edifício para o Museu de Arte Contemporânea a construir na Praça do Império, em Belém (Cristino da Silva, 1943). Apesar de as mesmas referências bibliográficas serem então citadas, acrescidas de outra documentação entretanto produzida em contexto internacional, o novo projecto revelava uma profunda inflexão nas opções arquitectónicas e museográficas adoptadas. Malbaratava-se a reflexão anterior e, mesmo até, as experiências expositivas de sentido moderno concretizadas em alguns pavilhões da EMP.

Depois, o edifício previsto para Belém seguiria em deriva de designações (de programa?) e de formalização arquitectónica. Em 1955 esse projecto era designado como “Palácio do Ultramar” (Cristino da Silva), e seria também suspenso.

O Museu de Arte Contemporânea para Lisboa ficava adiado, mas os seus projectos merecem ser considerados hoje pela historiografia da arquitectura e da museografia em Portugal.

A versão completa da comunicação apresentada no IV Congresso de História da Arte Portuguesa – Homenagem a José-Augusto França – encontra-se disponível no CD anexo ao Livro de Resumos do encontro.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 8 – MUSEUS, EXPOSIÇÕES E COLECÇÕES***João Couto e a formação dos conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais (1935-1962)*****Maria Madalena Cardoso da Costa**

Museu de Aveiro

Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra

O tema que aqui se traz é um tema central da museologia portuguesa do século XX, designadamente no âmbito da formação do pessoal dos museus, reportando-se ao papel desempenhado por João Couto neste domínio, de 1935 a 1962/64. A sua abordagem procura responder à questão fundamental da formação na evolução da museologia em Portugal e dos seus protagonistas, e da história dos museus em Portugal.

João Rodrigues da Silva Couto (1892-1968), natural de Coimbra, aí fez a sua formação académica obtendo o bacharelato em Direito (1913) e a licenciatura em Ciências Histórico-geográficas (1917/18), e, ainda, o curso da Escola Normal Superior da Universidade de Coimbra (ENSUC) concluído em 1918/19. A sua formação literária decidirá o seu percurso profissional, de Coimbra a Lisboa, de professor do liceu a conservador de museu, para o que também contribuíram as suas práticas nos museus. João Couto chega a Londres, em 1914, no dia em que rebenta a Guerra, numa estada de meses, na qual passou pela National Gallery¹ e pelo Victoria and Albert Museum². A sua aprendizagem profissional no âmbito dos museus continuará, no regresso a Portugal, de 1915 em diante, como conservador no Museu Machado de Castro com António Augusto Gonçalves (AAG).³ O seu trajecto de professor de liceu, primeiro em Coimbra, no Liceu Normal José Falcão e na Escola Brotero, e a partir de 1924 em Lisboa, no Liceu Normal Pedro Nunes, leva-o, desde esta data, a convite do seu director, Dr. José de Figueiredo, a exercer funções no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA)⁴, tornando-se conservador-adjunto em 1928, e conservador efectivo do museu em 1932.

Em 1935, João Couto é já orientador dos estágios finais dos conservadores tirocinantes, ou seja, praticantes, realizados no MNAA, que se rege pela lei em vigor, de 1933.

Em 1938, por morte do seu antecessor em 1937, João Couto assume a direcção do MNAA (Fig. 1), e concretiza as obras de remodelação e ampliação do museu, inicialmente projectadas por José de Figueiredo, transformando-o num “museu moderno”, ao nível dos seus congéneres europeus. Segundo os preceitos museográficos veiculados pelas Conferências de Madrid de 1934, do Office International des Musées (OIM),⁵ João Couto, ao dotar o MNAA de novos espaços como a “Sala de

¹ In COUTO, João, “My Fair Lady”, in *Ocidente*, vol. LXVIII, n.º 324, Abril, 1965, pp. 203-204.

² Segundo referência do seu neto, Carlos Couto S.C. (Sequeira Costa), Lisboa, 2011.

³ Neste período, João Couto trabalha fundamentalmente com as colecções de ourivesaria e de cerâmica, aprende o manuseamento das obras e o trabalho de inventário com AAG e o trabalho de campo com Vergílio Correia; doutro lado colabora e auxilia nas conferências realizadas no museu pelos professores especializados nas belas-artes, como Joaquim Teixeira de Carvalho³, e frequenta inúmeras tertúlias no museu, na Escola Livre das Artes do Desenho (onde é Mestre AAG) e na Farmácia Rodrigues da Silva, de seu tio paterno, privando assim com o meio intelectual conimbricense de então.

⁴ COUTO, João, “Residência dos Patudos”, in *Ocidente*, vol. LXVIII, n.º 326, Junho, 1965, pp. 318-319.

⁵ João Couto, embora inscrito nas Conferências de Madrid, constando da lista de participantes do posterior tratado *Muséographie – Architecture et aménagement des musées d’art – Conférence Internationale d’Études –*

Exposições Temporárias”, o “Auditório”, a “Biblioteca”, o “Gabinete de Estampas e Desenhos” e a construção do anexo para o “Laboratório de Investigação e o Exame das Obras de Arte” e o “Serviço de Educação”, moderniza o museu, permitindo o desempenho das suas múltiplas funções junto do público. As obras do MNAA culminam publicamente no contexto das Comemorações Centenárias de 1940, com a apresentação da *Exposição dos Primitivos Portugueses* no “Edifício Anexo” então concluído; no entanto, as obras no Palácio Alvor, onde se situam a Biblioteca, a Sala de Conferências e a Sala de Exposições Temporárias só terminam em 1947.

A acção de João Couto em prol da museologia portuguesa revela-se ser a de um homem “aberto”, de um museólogo do seu tempo, que se empenha em difundir o modelo de museu como um amplo pólo cultural, o que concretiza no MNAA, com as obras referidas (1938-1947), entendendo que “um museu moderno é uma casa em constante movimento”⁶. Em concreto, o seu pensamento museológico repercute-se em inúmeras áreas, que vão do estudo, da investigação e da publicação científica das colecções dos museus à educação nos museus, da conservação e do restauro das obras de arte à organização de exposições, conferências e cursos, do acompanhamento da criação de “novos” museus, ou reabilitação de antigos, até à abrangência do conceito de museu, estando assim criadas as condições para o desenvolvimento e evolução da formação do pessoal dos museus, também esta com carácter científico, sistemático e profissional.

Neste plano, pela sua formação académica, e pela sua própria aprendizagem profissional, as suas preocupações não são novas, escrevendo desde cedo sobre esta questão. Deste modo, é de sublinhar a influência da sua formação específica para professor de liceu, em Coimbra, que molda o pedagogo, que sempre o será. Datam de então as suas referências anglo-saxónicas, nos autores ingleses e norte-americanos, que segue e refere na bibliografia da sua dissertação final do curso da ENSUC⁷. Por outro lado, a sua experiência em Londres denota e reforça a sua preferência anglo-saxónica, reiterada por seu neto Carlos Couto Sequeira Costa⁸. Num contexto referencial ainda oitocentista é também em Coimbra que bebe a sua formação literária e das belas-artes, quer no curso de Letras com a disciplina de História da Arte leccionada por Eugénio de Castro, e sendo discípulo de Joaquim de Vasconcelos e de Aarão de Lacerda, quer no Museu Machado de Castro, junto do seu primeiro mestre AAG, a quem mais tarde presta o justo tributo⁹. Do contexto museológico oitocentista, designadamente de AAG e de Joaquim de Vasconcelos, adquire o conhecimento e a importância atribuídos aos museus no desenvolvimento “das artes e dos ofícios”, sendo precisamente na aquisição do conhecimento da “técnica”, considerando-o sempre necessário na formação dos conservadores, que se encontra a sua primeira referência à formação do pessoal superior dos museus, à qual com o tempo recorrerá¹⁰.

Madrid 1934, 2 vols., Madrid, Société des Nations/Office International des Musées/Institut International de Coopération Intellectuelle, 1935, vol. 2, p. 524), não chegou a comparecer nestas conferências, conforme refere Sofia Lapa, na sua comunica  o “*Como se forma uma museóloga? Contributos para o estudo de Maria José de Mendonça (Museu Nacional de Arte Antiga, 1933-1938)*”, ao IV Congresso Internacional de História da Arte Portuguesa, APHA, Lisboa: FCG, 21 Novembro 2012, CD, pp. 216-223, nota 8.

⁶ COUTO, João, “Justifica  o do Arranjo de um Museu”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. II, fasc. 1, Janeiro-Dezembro 1948, Lisboa, ed. 1950, pp. 1-21.

⁷ COUTO, João, “Uma Cadeira de História da Arte nos Liceus” (Tese apresentada à Escola Superior Normal de Coimbra), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921.

⁸ Ver nota 3.

⁹ COUTO, João, “O professor António Augusto Gonçalves – Fundador do Museu Machado Castro”, in António A. Gonçalves, *Homenagem do Instituto de Coimbra*, Coimbra, Coimbra Editora, 1946, pp. 49-59.

¹⁰ COUTO, João, “A técnica nas obras lavradas em ouro e prata”, in *Língua Portuguesa*, Lisboa, [s.n.], 1935; —. “A contribui  o das Oficinas na prepara  o do pessoal superior dos Museus da Arte”, in *Indústria Portuguesa,   rg  o da Associa  o Industrial Portuguesa*, ano 12, n.   139, Setembro, Lisboa, 1939, pp. 13-14; —. “A ac  o dos Físicos e dos Químicos nos laboratórios dos Museus de Arte”, in *Gazeta de Física*, vol. I, fasc. 6, Janeiro, Lisboa, 1948, pp. 161-167.

Contudo, é de salientar também desde já que, por outro lado, embora durante esse período e meio absorva os princípios museológicos oitocentistas, a sua percepção do papel dos museus na educação difere da de AAG, sendo já inovadora, como se infere das suas primeiras publicações, com manifesto interesse pela “Educação pela Arte”, o que por sua vez influenciará a sua perspectiva da formação do pessoal dos museus para a educação.¹¹

Como já dito, desde os anos 1930, no MNAA, caberá a João Couto a responsabilidade de orientar os estágios de conservadores de museus, que têm o seu enquadramento jurídico na Lei n.º 20.110, *Diário do Governo, I Série, n.º 10, de 12 de Janeiro de 1933*, do Ministério da Instrução Pública, que “regulamenta o estágio que os conservadores dos museus são obrigados a fazer no Museu Nacional de Arte Antiga.”¹²

Estes estágios decorriam em três anos, no MNAA, com obrigação de relatório(s) anual(ais) e apresentação de tese final, posto o que, obtida a respectiva aprovação, os estagiários eram nomeados conservadores-adjuntos do museu, com publicação no *Diário de Governo*. São disto exemplo os estágios dos conservadores tirocinantes Manuel Cayolla Zagallo, Augusto Cardoso Pinto e Carlos Manuel da Silva Lopes (1932/3-34/35).¹³ Durante o tempo do estágio os candidatos desenvolviam a prática do trabalho de inventário e estudo das colecções, e outros trabalhos “museográficos” quando solicitados, nomeadamente a orientação de visitas a grupos escolares ou outros ao museu, enquanto a parte teórica do estágio era provida pelos conservadores efectivos da casa¹⁴.

Posteriormente, a Lei n.º 39.116, *Diário do Governo, I Série, n.º 38 de 27 de Fevereiro de 1953*, já do Ministério da Educação Nacional, “reorganiza o estágio de preparação para ingresso nos lugares de conservador dos museus e dos palácios e monumentos nacionais [...]”, e desde essa data João Couto, director do MNAA até 1962, assume as funções de Presidente do Conselho do Estágio para Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais.¹⁵

¹¹ COSTA, M.ª Madalena G.F. Cardoso da, “Museus e Educação no período do Estado Novo: o papel de João Couto (1928-1968)”, in *IDEARTE – Revista de Teorias e Ciências da Arte*, ano VII, vol. 7, Lisboa, 2011, pp. 21-22 (5-34): <http://www.idearte.org/idearte-revista-de-teorias-e-ciencias-da-arte-ano-vii-vol-7-2011/> – 26.11.2011: 11:30.

¹² Esta lei veio articular-se com a Lei n.º 20.985, de 7 de Março de 1932, pela qual é criado o curso preparatório dos conservadores dos Museus, dos Palácios e Monumentos Nacionais (COUTO, João, “Conversas sobre Museologia 2”, in *Ocidente*, vol. LXV, n.º 307, Novembro, 1963, p. 260; —. “Recensão bibliográfica: elenco das dissertações dos conservadores estagiários dos Museus”, in *Ocidente*, vol. LXV, n.º 304, Agosto, 1963, pp. 101-103).

¹³ A título de exemplo, Manuel Carlos Almeida Cayolla Zagallo apresenta a tese em 1938, Augusto Cardoso Pinto apresenta a tese a 21 de Março de 1938 e é nomeado conservador-adjunto a 25 de Março de 1938, *Diário do Governo n.º 73, 2.ª Série, de 3 de Março 1938*, e Carlos Manuel da Silva Lopes apresenta a tese a 23 de Setembro de 1937, com a qualificação de Bom é nomeado conservador-adjunto em 7 de Janeiro de 1938, *Diário do Governo n.º 11, 2.ª Série, de 14 de Janeiro de 1938* (Arquivo do MNAA: *dossiers* de estágio dos conservadores referidos).

¹⁴ Tal é dito explicitamente por Augusto Cardoso Pinto, no seu relatório do 3.º ano de estágio, de 1934/35, onde fez “trabalhos práticos [...] o de inventário e descrição das obras de arte e outros serviços museográficos [...] recebendo ao mesmo tempo um ensino teórico que seria ministrado pelos snrs conservadores efectivos. Nesta conformidade foram destinados dois dias por semana, as terças e quintas feiras, para reuniões com os Snrs Conservadores efectuarem palestras sobre os ramos das Belas-Artes a cujo estudo especialmente se dedicam”. Neste caso tratou-se de Luís Keil, para a cerâmica, as tapeçarias e os tecidos, e de João Couto para a pintura portuguesa, em especial do século XVI, a produção e reparação da mesma, e a ourivesaria portuguesa. Arquivo MNAA/Reservados do MNAA: *dossier* do estágio de Augusto Cardoso Pinto.

¹⁵ COUTO, João, “Estágio de Preparação dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais – comunicação ao I Congresso Nacional de Arqueologia, Dezembro de 1958”, in *Actas I Congresso Nacional de Arqueologia*, vol. II, Lisboa, 1970. Sobre os princípios orientadores deste estágio nesta lei, João Couto não concorda inteiramente com eles, e propõe-lhe alterações na secção de Museologia do 1.º Congresso Nacional

Em 1963, publica o elenco das teses dos conservadores de 1937 a 1962 na revista *Ocidente*, nas suas “Crónicas Artes Plásticas”, num total de trinta dissertações daqueles que orientou, muitos dos quais virão a ser seus discípulos, e faz “Recensões Críticas” de diversos trabalhos publicados por estes últimos.¹⁶

Nos estágios e nos cursos dos conservadores no MNAA, João Couto tem como suporte teórico da história e disciplina museológica, da cadeira de Museologia que ministra¹⁷, desde logo o espólio da biblioteca do museu, constituído por referências dos autores franceses, do “legado de José de Figueiredo”, mas também anglo-saxões, que João Couto segue de perto, como já referido, nomeadamente dos Estados Unidos da América (EUA), como Lawrence Coleman, ou o *Boletim do Museu Metropolitano de Nova Iorque* para a educação (Fig. 2). Com influência e formação dos seus mestres, de AAG a José de Figueiredo, como já dito, no avanço da bibliografia de museologia, na portuguesa seguirá também Mário Gonçalves Viana¹⁸. No domínio da museografia são no entanto ainda, em primeiro lugar, os resultados das Conferências de Madrid, publicados no tratado *Muséographie*, de 1935¹⁹, os princípios orientadores dos estágios e cursos, nos campos da inventariação das colecções, do inventário fotográfico do museu, que virá a ter projecção internacional, do acondicionamento das “reservas”, da iluminação e da climatização, do restauro, das exposições temporárias e da investigação científica. Mais tarde será o International Council of Museums (ICOM), sucessor do OIM, criado no pós-guerra, em 1948, que, através do seu periódico, a revista *Museum*, ditará o que de mais recente se fará nos domínios referidos.

No plano teórico ainda, a formação dos conservadores dos museus é então complementada com as conferências de historiadores e especialistas decorridas no MNAA, e já nos anos 60 de 1900, com os cursos de História da Arte na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), leccionados por conservadores diplomados como Mário Tavares Chicó, Flórido de Vasconcelos e o próprio João Couto, ou Artur Nobre de Gusmão²⁰, e na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, por Mário Tavares Chicó²¹.

Além do que ficou exposto, um outro meio auxiliar tornou-se o suporte fundamental das aulas dos cursos de conservadores dos museus: o “arquivo museológico” criado por João Couto no MNAA, nos anos 50 do século passado (Fig. 3), do qual ainda hoje existem vestígios. Segundo Belarmina Ribeiro, bolseira do Instituto para a Alta Cultura (IAC) e responsável directa pela sua organização, o “arquivo museológico” do MNAA constituiu então e depois uma novidade única no mundo, reunindo documentação de um extensíssimo número de museus, sobre exposição, iluminação, reservas, arquitectura, acervos, educação, inventários, etc., das mais diversas cidades e países, dos cinco continentes e teve funções muito concretas. Por um lado, impulsionou a permuta das fotografias dos

de Arqueologia, baseando-se “na larga experiência que tinha adquirido”; no entanto, mais tarde (anos 60), o próprio refere que ao reler esse trabalho, diz que o mesmo já não corresponde ao seu pensamento sobre esta questão; o que entende é “que os conservadores devem de preferência ser escolhidos entre pessoas que conhecem de longa data algumas das secções que os Museus comportam, e que um conservador tem de ser um erudito e um prático”, in COUTO, João, “Conversas de Museologia (2)”, in *Ocidente*, op. cit., pp. 260-262.

¹⁶ COUTO, João, “Recensões Bibliográficas: elenco das dissertações dos conservadores estagiários dos Museus”, in *Ocidente*, op. cit., pp. 101-103; “Recensões Bibliográficas”, in *Ocidente*, vol. LXV, n.º 305, Setembro, Lisboa, 1963, p. 153.

¹⁷ COUTO, João, “Conversas de Museologia”, in *Ocidente*, vol. XIV, n.º 306, Outubro, 1963, p. 197.

¹⁸ VIANA, Mário Gonçalves, *Elementos de Museologia – Museologia Geral / Museologia aplicada*, [s.n.], Lisboa, 1953.

¹⁹ *Muséographie – Architecture et aménagement des musées d’art – Conférence Internationale d’Études – Madrid 1934*, op. cit.

²⁰ COUTO, João, “Conferências no Museu de Arte Antiga. As conferências do Prof. Jirmounsky”, in *Ocidente*, vol. LXV, n.º 303, Julho, 1963, pp. 48-49; —. “Curso de História de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian”, in *Ocidente*, vol. LXV, n.º 303, Julho, 1963, p. 46.

²¹ É disto testemunho Abel Flórido Montenegro, director do Museu de Lamego durante trinta e seis anos, hoje conservador de Museu aposentado, que o frequentou (Lamego, 2011).

museus, nos domínios indicados, entre museus nacionais e estrangeiros; por outro, procurou dar resposta a especialistas e investigadores de todo o mundo; e, finalmente, para o tema que aqui se trata, tornou-se no grande suporte exemplificativo das aulas de João Couto aos cursos de conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais, mormente na diferente tipologia de museus e natureza das suas colecções.²² Deste período, data a maioria das suas publicações de projecção internacional, designadamente na área da conservação e restauro da pintura, mas também sobre o MNAA, de que se destaca o texto publicado na revista *Museum* do ICOM.²³ João Couto escreve ainda sobre a natureza do “arquivo museológico”, que noticia como uma novidade, na *newsletter avant-la-lettre* do ICOM, o *Icomnews*.²⁴

Neste contexto e no da abrangência do conceito de museu em João Couto, é de salientar aqui que a frequência dos cursos de conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais, constituída de início pelos conservadores dependentes da tutela nacional, foi sendo alargada a conservadores de outros museus de Lisboa e do país, de tutelas públicas e privadas, de fundações, da Igreja, e a museus de diferente natureza de colecções, ou acervo, designadamente na área das ciências, para a qual João Couto reconhece não ter a preparação adequada.²⁵ Contudo, neste contexto ainda, será pertinente referir a realização da 19.ª exposição temporária do MNAA, *Museus de Lisboa*, em 1958, concebida por Maria José de Mendonça, discípula de João Couto, sob influência já do ICOM, mas por aquela concretizada, que contou com a apresentação de Museus de Arte e de História, de Arqueologia, Museu dos CTT, Museu Militar, Museus e Laboratórios Mineralógico, Geológico e do Jardim Botânico de Lisboa, para dar apenas alguns exemplos.²⁶

Além da formação do pessoal superior dos museus, deve-se a João Couto, que cria o primeiro “serviço de extensão escolar” no MNAA, em 1928-30, a formação da categoria profissional dos “monitores” nos museus portugueses, constituída pelo pessoal dedicado ao trabalho de educação nos museus, seguindo o modelo dos EUA, já dos anos 20 de 1900. Na formação dos “monitores” realizada no MNAA, a quem o Dr. Couto dedica reuniões de formação um dia por semana (2.ª feira), e faz palestras complementares, e na organização do “serviço de educação dos museus”, o MNAA torna-se “Casa-mãe” e modelo no panorama museológico nacional.²⁷

No plano da formação intelectual e profissional, não pode deixar de ser aqui ainda referido que, em 1953, João Couto, vogal da direcção do IAC desde 1942, cria o Centro de Estudos de Arte e Museologia, anexo ao MNAA, dependente daquele instituto. A criação do CEAM é particularmente significativa na evolução da museologia portuguesa e na importância que esta assume com ele, director do MNAA e já museólogo de referência, pelo facto de ter a sua sede no primeiro museu nacional, e por estar dependente do IAC, a entidade cultural e científica vocacionada para as relações

²² Arquivo do MNAA/Arquivo Dr. João Couto – IAC: *Dossier* da bolseira Belarmina Ribeiro; RIBEIRO, Belarmina A. Ferreira, “O Arquivo Museológico – sua fundação e história”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, fasc. 3, Janeiro a Dezembro de 1960, Lisboa, 1962, pp. 29-31.

²³ COUTO, João, “Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne / Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon”, in *Museum*, vol. V, n.º 2, Paris, ICOM/Unesco, 1952, pp. 141-142.

²⁴ *ICOMNews*, vol. 10, n.º 1, Paris, ICOM/Unesco, 1957, p. 9.

²⁵ João Couto diz mesmo “para os quais ter menos possibilidades de adiantar conceitos e apresentar exemplos das matérias [apresentadas nas lições do curso, do inventário à iluminação ou à ventilação] referentes aos museus impropriamente chamados de ciência”. E o que propõe aos conservadores destas áreas que frequentam os cursos é a leitura de bibliografia da especialidade, sobretudo estrangeira, a qual indica extensivamente, e as visitas de trabalho aos museus em questão. (COUTO, João, “Curso de Museologia III”, in *Ocidente*, vol. LXVIII, n.º 322, Março, 1965, pp. 161-163).

²⁶ COUTO, João, “Apresentação”, in [19.ª] *Exposição Temporária – Museus de Lisboa*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1958, pp. 3-5.

²⁷ COSTA, Madalena Cardoso da, *op. cit.*, 2011; COUTO, João, “Monitores para o Serviço de Extensão Escolar”, in *Ocidente*, vol. LXIII, n.º 295, Novembro, 1962, pp. 269-270; —. “Palestras num Curso de Monitoras”, in *Ocidente*, vol. LXVI, n.º 311, Março, 1964, pp. 150-152.

externas de âmbito universitário e cultural, durante o período do Estado Novo. Serão inúmeros os bolseiros do IAC, dedicados a diferentes áreas de trabalho no MNAA, com viagens de estudo ao estrangeiro, e apresentação de relatórios publicados pelo CEAM.²⁸ Será também neste contexto, e como delegado do Governo, que João Couto representará o país, desde o final dos anos 40, em viagens de estudo, dando conferências e na supervisão de leitorados, em Leiden, Bruxelas e Londres, em Paris, onde participa na I Conferência Geral do ICOM, em 1948, e em Roma na comissão do ICOM para o restauro das obras de arte, nos anos 50.

O legado de João Couto na “*formação do pessoal dos museus vs. na museologia portuguesa do século XX*”, com aspectos de continuidade e de ruptura, de inovação e de restrições, com críticas e propostas, é disciplinarmente diversificado, intelectual, científica e humanamente amplo, e geográfica e cronologicamente extenso, pelo que procurar sintetizá-lo aqui seria quase uma pretensão. Todavia, para concluir, enunciam-se quatro planos directamente relacionados com o tema que aqui se trouxe, em que o mesmo se traduziu, a saber: o seu discipulado, a realização das reuniões dos conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais, a expressão legislativa coeva, e a referência à sua obra publicada.

Dos cursos de conservadores dos museus saem diplomados os seus inúmeros discípulos, nos domínios da conservação, da educação e da direcção dos museus, dos anos 30 aos anos 60, e aqueles que desempenharão essas mesmas funções nos museus portugueses até aos anos 70 e 80 de 1900.²⁹

“As reuniões dos conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais”, promovidas por João Couto, que decorreram de 1960 a 1965, com a sua presença até 1964 (Fig.4), consistiram em reuniões anuais entre profissionais, para apresentação de trabalhos no âmbito do tema museológico de cada encontro, discussão e reflexão, sendo representativas do “associativismo profissional”, com particular relevo no contexto sociopolítico do Estado Novo, estando na origem da Associação Portuguesa de Museologia, criada em 1967.³⁰

Na legislação da museologia nacional, refere-se aqui o Decreto-Lei n.º 46.758, *Diário do Governo* n.º 286, de 18 de Dezembro de 1965, que, embora não tenha já sido redigido por João Couto, mas por discípulos ou conservadores da sua formação, foi escrito sobre o seu pensamento. Neste documento destaca-se a sua extensa introdução acerca do papel dos museus na sociedade, numa visão cabalmente moderna do século XX, a formalização da profissionalização do pessoal superior dos museus³¹ e a institucionalização do Laboratório José de Figueiredo.

²⁸ Belarmina Ribeiro, já referida, que organiza o “arquivo museológico”, Maria Alice Beaumont, que estuda a colecção de desenho e gravura do MNAA e aí responsável pelo Gabinete de Estampas e Desenhos, Madalena Cabral e Maria Helena Sensfelt, Adriano de Gusmão, com viagens de estudo e trabalho sobretudo no domínio da educação nos museus, Glória Guerreiro, Armando Vieira Santos e Manuel Rio-Carvalho, entre muitos outros, dos quais o Centro publica os seus trabalhos (Arquivo do MNAA/Arquivo do Dr. João Couto: *Dossiers* dos bolseiros do IAC).

²⁹ A título de exemplo, são alguns dos seus colaboradores e discípulos os seguintes: Augusto Cardoso Pinto (director do Museu dos Coches), Maria José de Mendonça (directora do Museu dos Coches, do Museu da FCG e do MNAA), Abel de Moura, António Manuel Gonçalves (director do Museu de Aveiro), Manuel Estevans (Biblioteca Nacional), Maria Alice Beaumont (directora do Museu-Biblioteca dos Condes de Castro Guimarães), Glória Firmino (Museu da Cidade), Glória Guerreiro (Museu dos CTT), Maria Teresa Gomes Ferreira (FCG), entre outros(as).

³⁰ As reuniões de conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais realizaram-se em 1960 no Museu Grão Vasco, Viseu, em 1961 no MNAA, Lisboa, em 1962 no Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR), Porto, em 1963 no Museu Machado de Castro (MMC), Coimbra, em 1964 no Museu de Aveiro, Aveiro, tendo sido esta a última reunião a que João Couto assiste e à qual preside. Seguidamente, realizou-se ainda uma reunião em 1965, no Museu Alberto Sampaio, em Guimarães.

³¹ A categoria profissional dos “monitores” dos museus efectivamente só é regulamentada mais tarde, na carreira técnico-profissional, pelo Decreto-Lei n.º 45/80 de 20 de Março, *Diário da República*, 1.ª Série, n.º 67 de

Finalmente, muito embora João Couto não deixe escrita nenhuma súmula teórica, em jeito de “tratado de museologia”, a sua obra publicada durante cinquenta anos (1921-1971) só por si seria significativa. Desde 1921, defende o pensamento da sua primeira área de acção e sempre constante, a “Educação pela Arte” e o seu papel nos museus; nos anos 40 defende no II Congresso Transmontano a formação do pessoal superior dos museus³²; nos anos 50 escreve sobre os fundamentos para a história dos museus em Portugal, e apresenta o trabalho realizado pelo CEAM no âmbito do “Serviço de Educação Artística” do IAC que preconiza³³; e nos anos 60, na revista *Ocidente*, expõe de forma quase sistemática o seu pensamento sobre as questões museológicas subjacentes a esta formação, em “Conversas sobre Museologia (1) a (8)”, e em “Um Curso de Museologia” e “Curso(s) de Museologia II e III”³⁴; por último, deixa uma abordagem da museologia em Portugal, tema da sua comunicação à V Reunião dos Conservadores e a última a que assiste e que preside, realizada no Museu de Aveiro, em 1964, publicada ainda no *Boletim do MNAA*, de 1966.³⁵

Por tudo quanto ficou dito, sob a direcção de João Couto, o MNAA mostrou ser uma ampla “escola de formação”, no panorama museológico português da segunda metade do século XX. Maria João Baptista Neto di-lo, doutro modo:

“João Couto [...] era o responsável pelo Estágio para Conservadores de Museus, Palácios e Monumentos Nacionais, no Museu das Janelas Verdes. Deve-se-lhe a criação do laboratório de investigação científica para o exame das obras de arte e a transformação do Museu Nacional de Arte Antiga num instituto de arte portuguesa, onde se formou uma geração de peritos e defensores do património artístico nacional.”³⁶

Sendo o primeiro museu nacional, designado “Museu Normal”, o MNAA lidera assim a evolução da museologia nacional neste período (Fig. 5).³⁷

1980, que “[r]eestrutura os serviços e os quadros de pessoal dos museus dependentes da Direcção-Geral do Património Cultural” (pp. 493-501).

³² COUTO, João, “Congressos e Conferências do Pessoal Superior dos Museus de Arte” (Tese apresentada ao II Congresso Transmontano, Lisboa, [s.n.], 1941).

³³ COUTO, João, *As Exposições de Arte e a Museologia*, Lisboa, [s.n.], 1950; *Serviço de Educação Artística*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1951.

³⁴ COUTO, João, “Conversas acerca de Museologia” (1 a 8), in *Ocidente* (vol. LXV, n.º 306, Outubro; vol. LXVI, n.º 313, Maio), 1963-1964; —. “Um curso sobre Museologia”, in *Ocidente*, vol. LXVIII, n.º 321, Janeiro, 1965, pp. 51-56; —. “Curso de Museologia (II)”, in *Ocidente*, vol. LXVIII, n.º 322, Fevereiro, 1965, pp. 101-104 e —. “Curso de Museologia (III)”, in *Ocidente*, *op. cit.*, pp. 162-169.

³⁵ COUTO, João, “Aspectos do Problema Museológico Português (comunicação apresentada à V Reunião dos Conservadores dos Museus e dos Palácios e Monumentos Nacionais, Outubro de 1964, no Museu de Aveiro)”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. V, n.º 2 (1963/64), Lisboa, 1966, pp. 3-5. Este tema e título fora já objecto de uma nota de João Couto, no n.º 296, de Dezembro de 1962, da revista *Ocidente*, conforme refere neste texto posterior publicado no *Boletim do MNAA*, na p. 3.

³⁶ NETO, Maria João Baptista, “Memória, propaganda e poder: o restauro dos monumentos nacionais, 1929-1960” (Dissertação de doutoramento em História da Arte, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996), Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001, Cap. 2, (“O ensino da História da Arte e a produção historiográfica nacional”, pp. 182-189), p. 184, com notas 125-126.

³⁷ GOUVEIA, Henrique Coutinho, *A Evolução dos Museus Nacionais Portugueses: Tentativa de Caracterização*. Lisboa: IPPC/FCSH-UNL, 1993, p. 183.



Fig. 1 – João Couto, director do MNAA.



Fig. 2a – Biblioteca do MNAA.



Fig. 2b – Biblioteca do MNAA.



Fig. 3 – Arquivo museológico original no MNAA.



Fig. 4 – V Reunião dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais, Museu de Aveiro, 1964.



Fig. 5 – Fachada do MNAA

BIBLIOGRAFIA

Fontes

Arquivo da Universidade de Coimbra

Arquivo do MNAA

Arquivo do Museu de Aveiro

Bibliografia

COLEMAN, Lawrence Vail. *The Museum in America*, 3 vols. Washington D.C.: The America Association of Museums, 1939.

COSTA, Madalena Cardoso da. *João Couto de Coimbra a Lisboa: Apontamento Biográfico e Bibliografia (1914/1915-1971)*, Separata do Arquivo Coimbrão, vol. XXXIX. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2006, pp. 61-93.

—. *João Rodrigues da Silva Couto e a “inovação museológica” em Portugal no século XX (1938-1964)*, in *Actas do Seminário Iberoamericano “Investigação em Museologia” SIAM 2011*, Madrid, 27-29 de Outubro 2011.

—. “Museus e Educação: contributo para a história e para a reflexão sobre a função educativa dos Museus em Portugal” [texto policopiado], Dissertação de mestrado, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, 1997.

—. “Museus e Educação no período do Estado Novo: o papel de João Couto (1928-1968)”, in *IDEARTE – Revista de Teorias e Ciências da Arte*, ano VII, vol. 7. Lisboa, 2011, pp. 5-34:
<http://www.idearte.org/idearte-revista-de-teorias-e-ciencias-da-arte-ano-vii-vol-7-2011/> - 26.11.2011: 11:30.

COUTO, João. “A acção dos Físicos e dos Químicos nos laboratórios dos Museus de Arte”, in *Gazeta de Física*, vol. I, fasc. 6, Janeiro. Lisboa, 1948, pp. 161-167.

—. “A contribuição das Oficinas na preparação do pessoal superior dos Museus da Arte”, in *Indústria Portuguesa – Órgão da Associação Industrial Portuguesa*, ano 12, n.º 139, Setembro. Lisboa, 1939, pp. 13-14.

—. “A técnica nas obras lavradas em ouro e prata”, in *Língua Portuguesa*. Lisboa, [s.n.], 1935.

—. *As Exposições de Arte e a Museologia*. Lisboa, [s.n.], 1950.

—. “As reuniões dos conservadores de Museus, Palácios, e Monumentos Nacionais”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. V, n.º 1. Lisboa, 1964, pp. 7-8.

—. “Apresentação” da [19.ª] *Exposição Temporária – Museus de Lisboa*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1958, pp. 3-5.

- “Aspectos do Problema Museológico Português (comunicação apresentada à V Reunião dos Conservadores dos Museus e dos Palácios e Monumentos Nacionais, Outubro de 1964, no Museu de Aveiro)”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. V, n.º 2 (1963/64). Lisboa, 1966, pp. 3-5.
- “Congressos e Conferências do Pessoal Superior dos Museus de Arte” (Tese apresentada ao II Congresso Transmontano. Lisboa, [s.n.], 1941.
- “Conversas acerca de Museologia”, in *Ocidente*, vol. LXV, n.º 306, Outubro, 1963, pp. 197-198.
- “Conversas acerca de Museologia (2.ª)”, in *Ocidente*, vol. LXV, n.º 307, Novembro, 1963, pp. 260-262.
- “Conversas sobre Museologia (3)”, in *Ocidente*, vol. LXV, n.º 308, Dezembro, 1963, pp. 327-328.
- “Conversas sobre Museologia (4)”, in *Ocidente*, vol. LXVI, n.º 309, Janeiro, 1964, pp. 50-51.
- “Conversas sobre Museologia (5)”, in *Ocidente*, vol. LXVI, n.º 310, Fevereiro, 1964, pp. 99-101.
- “Conversas sobre Museologia (6)”, in *Ocidente*, vol. LXVI, n.º 311, Março, 1964, pp. 147-150.
- “Conversas sobre Museologia (7)”, in *Ocidente*, vol. LXVI, n.º 312, Abril, 1964, pp. 194-197.
- “Conversas sobre Museologia (8)”, in *Ocidente*, vol. LXVI, n.º 313, Maio, 1964, pp. 231-233.
- “Curso de Museologia (II)”, in *Ocidente*, vol. LXVIII, n.º 322, Fevereiro, 1965, pp. 101-104.
- “Curso de Museologia (III)”, in *Ocidente*, vol. LXVIII, n.º 323, Março, 1965, pp. 162-169.
- “Estágio de Preparação dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais – comunicação ao I Congresso Nacional de Arqueologia, Dezembro de 1958”, in *Actas I Congresso Nacional de Arqueologia*, vol. II. Lisboa, 1970.
- “José de Figueiredo”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, fasc. II, Janeiro a Dezembro 1959. Lisboa, 1960, pp. -28.
- “Justificação do Arranjo de um Museu”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. II, fasc. 1, Janeiro a Dezembro 1948. Lisboa, ed. 1950, pp. 1-21.
- “Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne / Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon”, in *Museum*, vol. V, n.º 2. Paris: ICOM/Unesco, 1952, pp. 141-142.
- “My Fair Lady”, in *Ocidente*, vol. LXVIII, n.º 324, Abril, 1965, pp. 203-204.
- “O professor António Augusto Gonçalves – Fundador do Museu Machado Castro”, in *António A. Gonçalves: Homenagem do Instituto de Coimbra*. Coimbra: Coimbra Editora, 1946, pp. 49-59.
- “Prefácio” à obra de J.M. (Joaquim Martins) Teixeira de Carvalho, *Taxas dos Ofícios Mecânicos da Cidade de Coimbra no ano de mdlxxiii*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, pp. 1-5.
- “Recensões Bibliográficas: elenco das dissertações dos conservadores estagiários dos Museus”, in *Ocidente*, vol. LXV, n.º 304, Agosto. Lisboa, 1963, pp. 101-103.

- . “Recensões Bibliográficas”, in *Ocidente*, vol. LXV, n.º 305, Setembro. Lisboa, 1963, p. 153.
- . *Serviço de Educação Artística*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1951.
- . “Um curso sobre Museologia”, in *Ocidente*, vol. LXVIII, n.º 321, Janeiro, 1965, pp. 51-56.
- . “Uma Cadeira de História da Arte nos Liceus” (Tese apresentada à Escola Superior Normal de Coimbra). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1921.
- GOMES, Joaquim Ferreira. *A Escola Superior Normal da Universidade de Coimbra (1911-1930)*. Lisboa: Ed. Instituto de Inovação Educacional, 1989.
- GONÇALVES, António Manuel. “Bibliografia de João Couto”, in *João Couto Inmemoriam*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, pp. 257-279.
- . “COUTO (João Rodrigues da Silva)”, in *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, vol. 6, 6.ª ed. Lisboa: ed. Verbo, 1967, cols. 235-237.
- GOUVEIA, Henrique Coutinho. *A Evolução dos Museus Nacionais Portugueses: Tentativa de Caracterização*. Lisboa: IPPC/FCSH-UNL, 1993.
- ICOMNews*, vol. 10, n.º 1. Paris: ICOM/Unesco, 1957.
- João Couto Inmemoriam*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.
- LAPA, Sofia. “Como se forma uma museóloga? Contributos para o estudo de Maria José de Mendonça (Museu Nacional de Arte Antiga, 1933-1938)”, comunicação ao IV Congresso Internacional de História da Arte Portuguesa. Lisboa: APHA, 21 Novembro 2012, CD, pp. 216-223.
- MENDONÇA, Maria José de. “O Dr. João Couto e o Museu Nacional de Arte Antiga”, in *João Couto Inmemoriam*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, pp. 109-120.
- MNAA, *A obra do Dr. Couto no MNAA*. Lisboa: MEN/DGESBA/MNAA, 1967.
- MUSÉOGRAPHIE – Architecture et aménagement des musées d’art – Conférence Internationale d’Études – Madrid 1934*, 2 vols. Madrid: Société des Nations/Office International des Musées/Institut International de Coopération Intellectuelle, 1935.
- NETO, Maria João Baptista. “Memória, propaganda e poder: o restauro dos monumentos nacionais, 1929-1960” (Dissertação de doutoramento em História da Arte, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996). Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001.
- PEREIRA, Paulo. “História da história da arte portuguesa”, in RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte portuguesa: da pré-história ao século XX*, vol. 20: Em torno da história da arte. Lisboa: Fubu Editores, 2009, pp. 33-87.
- RIBEIRO, Belarmina A. Ferreira. “O Arquivo Museológico: sua fundação e história”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, fasc. 3, Janeiro a Dezembro de 1960. Lisboa: 1962, pp. 29-31.
- VIANA, Mário Gonçalves. *Elementos de Museologia: Museologia Geral / Museologia Aplicada*, [s.n.]. Lisboa, 1953.

Legislação

- Decreto-Lei n.º 1: 1700, *Diário do Governo, I Série, nº 281, de 18 de Dezembro de 1924*, pp. 1858-1863
- Decreto-Lei n.º 20: 985, de 2 de Março de 1932 / *Diário de Governo* n.º 56, de 7 de Março de 1932, pp. 431-436.
- Lei 20 110, *Diário do Governo, I Série, n.º 10, de 12 de Janeiro de 1933*, pp. 51-53.
- Lei n.º 39 116, *Diário do Governo, I Série, n.º 38, de 27 de Fevereiro de 1953*, pp. 431-432.
- Decreto-Lei n.º 46758, *Diário do Governo* n.º 286, de 18 de Dezembro de 1965.
- Decreto-Lei n.º 45/80 de 20 de Março, *Diário da República, I Série, nº 67 de 1980*.

22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 8 – MUSEUS, EXPOSIÇÕES E COLECÇÕES***Como se forma uma museóloga? Contributos para o estudo de Maria José de Mendonça (Museu Nacional de Arte Antiga, 1933-1938)******Sofia Lapa**Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa
Bolseira FCT**1. Apresentação**

O estudo aprofundado da programação de um museu exige, ao investigador que o conduza, o conhecimento do processo de formação dos seus protagonistas.

Maria José de Mendonça (1905-1984) era já uma conservadora experiente quando, em 1956, aceitou o convite para programar o Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) – caso de estudo da nossa tese de doutoramento (em preparação). Dando resposta às circunstâncias em que desenvolveu esse trabalho – inicialmente, sem contacto direto com a coleção legada por Calouste S. Gulbenkian (1876-1955); depois, tendo de organizar reservas provisórias, para essa coleção, num edifício que considerava desadequado para esse fim (o antigo Palácio Pombal, em Oeiras, adquirido em 1958 pela FCG); e, finalmente, coordenando o processo de transferência da maior parte das peças desse legado, de Paris para Lisboa (Oeiras)¹ – Maria José de Mendonça demonstrou sólidas competências profissionais. Fizera a sua formação e especialização profissionais no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), começando pelo estágio de conservador de museu. Confrontados com a quantidade, e a qualidade, de informação da documentação produzida por Maria José de Mendonça no âmbito do seu tirocínio (arquivada no MNAA), optámos, no presente texto, por nos centrar nesse período inicial da sua formação.

2. Enquadramento

A criação de um curso de Estágio de Conservador de Museus, em Portugal, no início da década de 1930, deve ser enquadrada no contexto museológico internacional, o qual, sobretudo a partir dos meados da década anterior, vinha sendo organizado em rede e conhecendo uma especialização profissional crescente – frutos da discussão alargada das boas práticas e da partilha de competências específicas. Desde os finais do século XIX que a prática do associativismo profissional marcava o meio museológico anglo-saxónico (Bather 1929; [não assinado] 1929). Foi, porém, Paris, a cidade que até ao eclodir da II Guerra Mundial constituiu a plataforma internacional de referência para a museologia praticada nos principais museus da Europa continental. A este meio estava também ligado José de

* Em conformidade com as normas de edição destas atas, na presente versão do texto apresentado ao CHAP-APHA sintetizaram-se e omitiram-se várias notas da versão original disponível no CD do congresso e em academia.edu

https://www.academia.edu/2311215/Como_se_forma_uma_muse%C3%B3loga_Contributos_para_o_estudo_de_Maria_Jos%C3%A9_de_Mendon%C3%A7a_Museu_Nacional_de_Arte_Antiga_1933-1938_

¹ Maria José de Mendonça deu por finda a sua colaboração direta com a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) em agosto de 1960, a transferência da coleção ficou concluída no final desse ano. (Fundação Calouste Gulbenkian 1960: 7).

Figueiredo (1871-1937), diretor do Museu das Janelas Verdes, entre 1911 e 1937. Acompanhando o que de mais atual era debatido relativamente à museologia e à história da arte, Figueiredo introduziu uma nova montagem expositiva nas salas de pintura e de artes decorativas do MNAA; programou um novo edifício para o MNAA; adquiriu para a biblioteca deste museu, e reuniu na sua biblioteca pessoal – a qual, por testamento, legaria ao MNAA –, um grande número de publicações na área da história da arte e dos museus de arte.² Foi investigador e grande divulgador da pintura portuguesa dos séculos XV e XVI – quer em congressos e em publicações quer através de exposições, apresentadas em Portugal³ e no estrangeiro⁴ – devendo-lhe nós, ao seu trabalho em parceria com o pintor restaurador Luciano Freire, a primeira campanha exaustiva de preservação desse *corpus*, essencialmente museológico. Ainda na área da programação de exposições fora de Portugal, Figueiredo participou nos circuitos internacionais de circulação de obras de arte antiga, cedendo temporariamente peças fundamentais da coleção do MNAA.⁵ Em novembro de 1934, esteve em Madrid, acompanhado pelo arquiteto Guilherme Rebelo de Andrade⁶, na magna reunião do Office International des Musées, participando com outros diretores, conservadores, arquitetos, e demais especialistas, na reflexão sobre o conjunto de temas então considerados axiais na problematização da museografia de museus de arte.⁷

Figueiredo teve uma responsabilidade direta na autoria do texto dos diplomas que constituíram o primeiro enquadramento legal para a formação de conservadores de museus em Portugal. Fora responsável pelo texto do regulamento do MNAA (publicado em 1916), no qual, relativamente à exigência do processo de candidatura⁸ e às competências pedidas a um conservador do MNAA⁹, se anunciava o essencial do que veio a ser estipulado em relação ao estágio para conservadores tirocinantes de museus – criado pelo Decreto-Lei n.º 20.985, de 7 de março de 1932, e regulamentado pelo Decreto-Lei n.º 20.110, de 12 de janeiro de 1933, decretos de que Figueiredo foi signatário¹⁰. Ao ser legalmente regulamentado, o processo de formação dos conservadores de

² A biblioteca era considerada uma área essencial à vida do museu. O Art.º 10.º do regulamento do MNAA (1916) previa que “um dos conservadores, para esse efeito designado pelo Diretor, [tivesse] especialmente a seu cargo a biblioteca do Museu”. *Regulamento do Museu Nacional de Arte Antiga*, Suplemento do D.G., n.º 51, 1.ª Série, de 16 de março de 1916 retificado no D.G., n.º 71, 1.ª Série, de 12 de abril de 1916.

³ Pontes 1999: vol. 1, 111-120.

⁴ Destacamos, no museu Jeu de Pomme, em 1931: *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXème*.

⁵ João Couto, no seu longo artigo de homenagem a Figueiredo, refere oito exposições internacionais ocorridas durante a década de 1930, em que figuraram obras do MNAA. (Couto 1938; Pontes 1999: vol. 1, 111-120).

⁶ *Vd.: Memória descritiva e justificativa do projecto do Museu Nacional de Arte Antiga*, In Manaças 1991: vol. 2, Doc. 14, p. 8.

⁷ Embora o nome de João Couto conste da lista dos 50 membros inscritos (*Vd.: Office International des Musées 1935: vol. 2, pp. 524-526*) sabemos que não participou nesta magna reunião. *Vd.: MNAA, Arquivo, Arquivo de Secretaria: Correspondência remetida. janeiro a dezembro 1934, (processo n.º 13/57, 5.º, 1077):* Ofício dirigido por José de Figueiredo à DGESBA, 1934, 12 de março, 1 pág. datilografada.

⁸ Segundo este regulamento, os candidatos a conservadores do MNAA tinham de realizar um exame público, avaliado por um júri. Aceites os candidatos, estes teriam que estagiar, como conservadores adjuntos, por um período de dois anos, após o que, mediante avaliação, poderiam passar a conservadores efetivos do MNAA (*Regulamento do Museu Nacional de Arte Antiga, 1916*).

⁹ Capítulo IV – Conservador de Museu, Art.º 11.º, *Regulamento do Museu Nacional de Arte Antiga, 1916*.

¹⁰ Teresa Pontes divulgou uma carta de Figueiredo, datada de 28.01.1933, na qual o diretor do MNAA, referindo-se ao Art.º 4.º do D.L. 22.527, lembra a sua tutela de que: “A criação sucessiva de museus regionais e de tesouros artísticos e o futuro dos Museus Nacionais, especialmente o do MNAA, impunham a ampliação e a regulamentação do estágio [...] porque só assim é que se pode vir a constituir um núcleo de técnicos onde se possa ir mais tarde buscar os conservadores e diretores de todos esses museus [...]. Um conservador de um museu não pode ser apenas um erudito, embora toda a erudição lhe seja necessária [...]. Tem de ser além disso um expert, isto é pessoa capaz de julgar a obra de arte. [...] Por ter reconhecido tudo isto é que o signatário tomou a iniciativa da proposta de que resultou o presente decreto.” (Pontes 1999: vol. 1, 108; e vol. 2, O 38 e O 55).

museus complexificou-se e alongou-se. O tirocínio passou a constar de um estágio de três anos com apresentação de tese final – condições para se ser aceite como conservador adjunto. Após a aprovação da tese seguia-se um período de trabalho de duração variável, até que, surgindo vaga para conservador (efetivo) ou diretor de museu regional, podia o conservador adjunto apresentar-se a provas públicas, habilitando-se assim a ser nomeado, pelo Governo, para a vaga a concurso. O I, o II, o III e o IV cursos de estágio para conservador de museus tiveram início sob a direção de José de Figueiredo.¹¹ Logo em 1933, ao primeiro curso, foram aceites cinco candidatos, dos quais apenas três o concluíram: Carlos Manuel da Silva Lopes, Manuel Carlos de Almeida Zagallo e Augusto Souza Pinto. Ao segundo curso, iniciado em janeiro de 1934, foram aceites dois candidatos. Apenas um o concluiu: Maria José de Mendonça. Ao III curso foram aceites seis candidatos, dos quais apenas um o concluiu: Mário Tavares Chicó. Ao IV curso, iniciado em 1936, foram aceites cinco candidatos. Destes, apenas um concluiu o estágio: José da Silva Figueiredo. Assim, dos dezassete candidatos aceites aos quatro primeiros cursos de estágio para conservadores, apenas seis concluíram o tirocínio.¹²

3. O Processo n.º 6 do estágio para conservadores

Maria José de Mendonça tinha 28 anos quando foi aceite no estágio para conservador tirocinante no MNAA. Um mês antes, a 13 de novembro de 1933, concluíra a sua Licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas, na Universidade de Lisboa.¹³ À data em que tomou posse como conservador tirocinante, dia 30 de dezembro de 1933, o MNAA contava no seu quadro¹⁴, como pessoal superior, com um diretor (José de Figueiredo) e dois conservadores efetivos (Luís Keil e João Couto). Com Maria José de Mendonça, um outro estagiário acabara de tomar posse¹⁵, encontrando-se já outros cinco conservadores tirocinantes a fazer estágio (os do 1.º curso).

Uma leitura do processo de estágio de conservador de Maria José de Mendonça, o processo n.º 6¹⁶, permite-nos conhecer as tarefas de que foi sendo responsabilizada e os trabalhos curriculares que lhe foram sendo exigidos, ao longo dos três anos do seu tirocínio – até meados de 1937, sob a orientação direta de José de Figueiredo e dos conservadores Luís Keil¹⁷ e João Couto, e no período final do estágio já sob a orientação exclusiva de Couto. Do processo n.º 6 fazem parte: a ficha de

¹¹ Num outro ofício da autoria deste diretor, que julgamos poder relacionar diretamente com o processo de elaboração do decreto de regulamentação do estágio de conservadores de museus, Figueiredo defendia que “a proposta de conservadores-tirocinantes, pertence exclusivamente ao Diretor deste Museu [Nacional de Arte Antiga], e o tirocínio tem de ser feito aqui”. In MNAA, Arquivo, Arquivo de Secretaria: Correspondência remetida. janeiro a dezembro 1932 e 1933 (processo n.º 322, 5.º): Ofício de José de Figueiredo para o Diretor-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, 1932, 28 de março, 1 pág. datilografada.

¹² Para os temas das “dissertações que escreveram para os exames finais os conservadores estagiários”, entre 1937 e 1962, num total de 31 conservadores, *vd.*: Couto 1963a: pp. 101-102 e Couto 1963b: p. 153.

¹³ Universidade de Lisboa, *Certificado de Habilitações de Maria José de Mendonça*, 22 de março de 1934, 1 pág. datilografada. In *Processo individual n.º 3950 de Maria José de Mendonça*, CMLSB / 6RHU/01/10949, Arquivo Municipal do Arco do Cego.

¹⁴ Tal como ficara estipulado pelo D.L. n.º 15.216, de 22 de março de 1928 (Art.º 36.º e tabela anexa ao decreto).

¹⁵ Maria José de Mendonça e Carlos Augusto Bonvalot tomaram posse a 30.12.1933. (*D.G.*, n.º 299, 2.ª Série, de 23 de dezembro de 1933).

¹⁶ O processo de Maria José de Mendonça está arquivado na caixa dos processos dos seis candidatos aceites ao III curso, decorrido entre 1934/35 e 1937/38. In CAIXA: *Estágio para Conservadores. II. Anos e Nomes: 1933-1934-1935-1936. Maria José de Mendonça. III. Anos e Nomes: 1934-1935-1936-1937. Mário Tavares Chicó; Luís Ortigão Burnay; Teresa Bandarra.*

¹⁷ Devido às suas viagens e estadas no estrangeiro, José de Figueiredo foi várias vezes substituído interinamente na direção do MNAA. Entre 1933 e 1937, no período do tirocínio de Mendonça, Luís Keil assumiu por alguns meses a direção interina do museu. *Vd.*: Pontes 1999: vol. 1, 82 (Quadro: Direção MNAA. 1911-1937) e 83 (Quadro: Viagens de José de Figueiredo [1911-1937]).

processo, na qual foram sendo anotadas as sucessivas fases do estágio; os relatórios do trabalho que Maria José de Mendonça desenvolveu ao longo dos três anos de estágio; os originais de treze trabalhos escritos realizados – um no primeiro ano; cinco no segundo; e sete no terceiro ano –; e o enunciado “dos pontos para a tese” apresentada para conclusão do estágio.

Apresentando-se “ao serviço a 2 de Janeiro de 1934”, no seu primeiro ano de estágio, Maria José de Mendonça contou 85 “presenças”. Numa progressiva aquisição de competências museológicas, através de trabalhos nas áreas do inventário e da catalogação diretamente associada à exposição, esta tirocinante foi tendo contacto direto com a coleção do Museu das Janelas Verdes. O seu primeiro trabalho consistiu na elaboração dos verbetes de um álbum de desenhos de A.J. Noel (publicado em França, no século XVIII)¹⁸. Em fevereiro, o diretor encarregou-a da “reordenação” da biblioteca do museu¹⁹. Seguiu-se um período de cerca de um mês de trabalho, sob orientação do conservador João Couto, dedicado à elaboração de um guia das peças de ourivesaria expostas²⁰, trabalho este interrompido, por determinação do diretor, para que, ao longo de abril e maio, Maria José de Mendonça o pudesse apoiar na elaboração do catálogo da exposição de arte francesa, resultante do comissariado partilhado entre o diretor dos museus Jeu de Paume e L’Orangerie e o diretor do MNAA, inaugurada em junho desse ano, na SNBA (Fig. 1). Nesse mesmo mês, Maria José de Mendonça começou o trabalho de organização da biblioteca, e por estar muito ocupada nesta tarefa não participou na organização da exposição temporária de arte francesa que Figueiredo preparou e apresentou no MNAA²¹, em simultâneo com a exposição da SNBA.

Ainda em junho de 1934, por orientação de José de Figueiredo – e “por conta da Junta de Educação Nacional” – foi-lhe concedida “uma bolsa de estudo para viajar a Madrid e a Paris”, fundamentalmente para estudar bibliotecas de arte.²² E assim, ao longo de cerca de dois meses, “entre os princípios de Agosto e os princípios de Outubro de 1934”, visitou bibliotecas e museus em Paris, Londres, Bruges, Gant, Antuérpia e Bruxelas. Madrid fora retirada do itinerário definitivo. Em França, seguindo a orientação de Figueiredo, frequentou a Biblioteca de Arte e Arqueologia da Universidade de Paris (então instalada no antigo Hôtel Salomon Rothschild, rue Berryer), sobre a qual desenvolveu um estudo²³, elogiando-lhe o funcionamento.²⁴ Visitou o Louvre que “foi o museu que menos boa impressão [lhe] causou, [considerando] estranho que, sendo Paris um centro de vida artística, o maior Museu de França, e o mais rico do mundo, para o estudo da evolução da Pintura, esteja organizado dentro de processos tão retrógrados e viva alheio às mais elementares regras da Museografia moderna. A grande Galeria, verdadeiro crime de lesa-arte, continua ainda kilométrica e

¹⁸ Em 1940, Mendonça publicaria, no *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, um artigo sobre este álbum (Mendonça 1940).

¹⁹ Seguindo o “critério que presidira à sua primitiva ordenação” – sem deixar de ressaltar que ao tomar esta orientação pôs “de lado os métodos rigorosamente científicos” –, Mendonça distribuiu os “cerca de 2.000 livros” por três “Secções”: a “Secção Estrangeira”, a “Secção Portuguesa”, e a “Secção Mista (Enciclopédias e Dicionários)”. Deste trabalho dá conta no “Esquema de reordenação da Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga” anexo ao relatório do primeiro semestre do primeiro ano do curso. *Vd.: Maria José de Mendonça, Relatório de Maria José de Mendonça – Conservador-tirocinante do Museu Nacional de Arte Antiga*, [não datado], [relatório final do segundo semestre do 1.º ano do curso] [Final de 1934] [Anexo].

²⁰ Tratava-se de um guia para a Sala de Ourivesaria com montagem da autoria dos conservadores Luís Keil e João Couto (Associação Portuguesa de Museologia 1967: [18]).

²¹ Tratou-se de uma exposição de peças pertencentes a coleções portuguesas, públicas e privadas. (MNAA; Figueiredo 1934).

²² Segundo o seu plano da bolsa, “deveria estudar a organização das bibliotecas de arte, especialmente a Biblioteca de Arte e de Arqueologia da Universidade de Paris, antiga Fundação Doucet”, bem como “dos museus de Madrid e de Paris”. In Maria José de Mendonça, *Relatório de Maria José de Mendonça – Conservador-tirocinante do Museu Nacional de Arte Antiga*, [não datado], [relatório final do segundo semestre do 1.º ano do curso] [Final de 1934], p. 4.

²³ *Vd.: Idem, ibidem*, pp. 17-19.

²⁴ *Vd.: Idem, ibidem*, pp. 17-19.

com filas de quadros sobrepostas, num caos de Escolas e de Épocas. A preocupação de conservar intactas as colecções legadas origina a dispersão de obras da mesma Escola. A Pintura francesa do século XIX, por exemplo, está instalada nos dois extremos do Louvre, e quem quiser ver o ‘Fifre’ de Manet, e em seguida o ‘Déjeuner sur l’herbe’ do mesmo artista é obrigado a andar um quarto de hora dentro do Museu”. Em Londres, além de estudar a organização da biblioteca do Victoria & Albert Museum, principal objetivo da sua ida a Inglaterra²⁵, visitou, além deste: a National Gallery, a Tate Gallery, a Wallace Collection e o British Museum – museu este que considerou ter “uma organização, dum modo geral, inferior à dos outros Museus de Londres”, sendo que, no seu entender: “Não se podem considerar os museus londrinos como museus estruturalmente modernos. Há neles deficiências de ordenação e sobretudo de instalação que não lhes permite termo de igualdade, com alguns dos Museus da Holanda, da Alemanha e da América, de cuja organização perfeita, sob o aspecto estético e didático, nos falam as revistas de museografia.” Acrescentando, porém: “Mas se em Londres não encontrei o protótipo do Museu moderno, encontrei, sem dúvida, belas galerias de Arte, onde muito se aprende e plenamente se pode admirar. O Museu londrino é uma célula viva, na existência quotidiana da capital. A sua organização tem, como finalidade primacial, chamar o público às suas galerias de exposição e ensinar-lhes a compreender e a apreciar as obras de arte. Dentro das suas instalações actuais, todas elas deficientes [se] comparadas com os grandes Museus modernos, a ordenação das obras é, na generalidade, a melhor possível; a sua conservação exemplar; as ‘conférences-promenade’ diárias e a organização dos catálogos excelente.” “De todos os museus que visitei, foram os de Londres aqueles que me deram a impressão de melhor cumprirem a sua missão educativa. Em Londres, e certamente em toda a Inglaterra, o Museu é de facto aquilo que constitui a sua razão de ser, um elemento de primeira importância para a cultura de um povo.” De seguida, Maria José de Mendonça viajou para a Bélgica. Dos museus belgas, relata: “O único Museu que vi organizado, segundo a Museografia moderna, foi o Museu de Bruxelas. As instalações são antigas, mas dentro delas, o seu Director Sr. L. van Puyvelde conseguiu dar às obras expostas uma organização simultaneamente estética e didáctica, do maior interesse e utilidade. O Museu consta de três secções nitidamente separadas. Numa, estão expostas as obras-primas, noutra as de valor documental e na terceira, aquelas que apenas poderão interessar os estudiosos. Foi a primeira vez que entrei num Museu assim organizado, e de facto a simples passagem pelas suas galerias constitui, não só uma grande lição de arte, como também, um intenso prazer espiritual. Pena é que nos restantes museus da Bélgica que conheci, não seja seguido o mesmo critério de organização.” O “Museu de Bruges é recente, mas acanhado e medíocre de proporções para as admiráveis obras que encerra”; o “Museu Real de Belas Artes de Antuérpia, devia ter sido em tempos um bom Museu, mas encontra-se hoje antiquado e abandonado”. Desagradou-lhe, profundamente, o modo como estão expostos na catedral de Bruges o *Retábulo do Cordeiro Místico* (dos irmãos Van Eyck), e na catedral de Antuérpia, a *Descida da Cruz* (de Rubens)²⁶. Conclui este seu relatório, afirmando: “Nesses museus, limitei-me a estudar, bastante deficientemente, mas tanto quanto o tempo me o permitiu, as escolas Primitivas. [...] não posso deixar de afirmar, quanto essa minha rápida passagem por alguns dos melhores museus da Europa me foi proveitosa, e quanto o contacto com os grandes núcleos de arte me parece elemento indispensável ao bom aproveitamento do estágio para conservadores de Museu.”

No segundo ano do estágio, entre outubro de 1934 e junho de 1935²⁷, Maria José de Mendonça trabalhou, sobretudo, na organização da biblioteca.²⁸ E assistiu às sessões teóricas, nas quais Luís Keil tratou de Artes Decorativas, e João Couto “de assuntos de museografia e de Pintura Portuguesa do século XVI”. Refletindo essas aprendizagens nos seus trabalhos escritos, Maria José de Mendonça

²⁵ Vd.: *Idem, ibidem*, pp. 24-25.

²⁶ Vd.: *Idem, ibidem*, p. 5.

²⁷ No segundo ano do estágio contou com 109 presenças, vd.: Maria José de Mendonça, *Relatório do 2.º ano de Estágio de Conservador-tirocinante*, 15 de julho de 1935, p. 1.

²⁸ Vd.: *Idem, ibidem*, p. 2.

exercitou a capacidade de avaliação de objetos museológicos, aplicada a peças de ourivesaria, de pintura e de têxteis.²⁹ Fez também o seu primeiro estudo desenvolvido de uma pintura portuguesa do séc. XVI (uma *Anunciação*, atribuída a Gregório Lopes) e a listagem de obras de Frei Carlos existentes no MNAA³⁰. No terceiro ano, entre janeiro e junho de 1936³¹, as sessões teóricas foram apenas orientadas pelo conservador João Couto e organizaram-se em dois ciclos: ourivesaria portuguesa (técnica e decoração) e pintura antiga (metodologia de estudo) – temas coincidentes com os dos trabalhos realizados por Maria José de Mendonça³², obedecendo ao mesmo tipo de exercícios propostos no segundo ano, mas agora mais aprofundados. À semelhança dos dois anos anteriores, também no último ano de estágio foi fundamentalmente a organização da biblioteca do museu que ocupou Maria José de Mendonça³³, – apenas interrompida para, sob incumbência de José de Figueiredo, agora diretor dos Museus Nacionais de Arte Antiga³⁴, iniciar a “reorganização do inventário de indumentária, pertencente ao Museu dos Coches”³⁵.

Terminado o terceiro ano, seguiu-se, entre 9 de junho de 1936 e 2 de abril de 1938, a preparação da sua tese final. Uma análise do enunciado do exame de conclusão de estágio permite-nos concluir sobre as competências que lhe foram exigidas como conservador adjunto. Competências essas diretamente aplicadas a duas secções da coleção do MNAA: a da Pintura e a dos Têxteis. Maria José de Mendonça deveria, no caso da pintura portuguesa da segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX, ser capaz de defender um programa de exposição: ponderando a importância das peças, e a relação entre o número de telas e o número de desenhos a expor³⁶. Em relação às tapeçarias e tapetes, foi-lhe exigido um “projecto de um catálogo geral de tapeçarias e tapetes, [com] prefácio de apresentação”, e ainda que dissertasse sobre “cuidados e conservação destas secções. Métodos científicos e práticos a apresentar. Reconstituições e restauros”. Para as tapeçarias, foi-lhe também pedida a “classificação; apresentação, conservação e possibilidade de aproveitamento numa futura organização do Museu, segundo os modernos métodos museográficos.” Assim, Maria José de Mendonça deveria revelar competências nas áreas de

²⁹ Vd.: *Idem, ibidem*, p. 5.

³⁰ Vd.: *Idem, ibidem*, p. 5. Observe-se que, em 1939, Maria José de Mendonça, então conservadora adjunta, viria a organizar o Catálogo-guia da exposição *Os Primitivos Portugueses*, que permaneceria inédito (Mendonça 1939. Texto policopiado).

³¹ O terceiro ano de estágio decorreu entre janeiro e junho de 1936. Maria José de Mendonça teve 75 frequências.

³² Vd.: Maria José de Mendonça, *Relatório do 3.º ano de Estágio de Conservador-tirocinante*, 25 julho de 1936, p. 2.

³³ Maria José de Mendonça prossegue na organização dos catálogos alfabético e ideográfico, dos agora cerca de 3000 volumes da biblioteca do museu, seguindo os modelos adotados nas bibliotecas da Universidade de Paris e do V&A. Conta com o apoio do conservador tirocinante Mário Tavares Chicó, in *Idem, ibidem*, pp. 3-14.

³⁴ Pelo decreto-lei n.º 26.175, de 31 de dezembro de 1935, “o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu dos Coches, que passam a designar-se respectivamente Museu das Janelas Verdes e Museu dos Coches, ficam reunidos sob a mesma direção e com a designação de Museus Nacionais de Arte Antiga”. (Art.º 1.º). (Em 1943, seria decretada a separação destes museus, passando o primeiro a denominar-se Museu Nacional de Arte Antiga e o segundo Museu Nacional dos Coches). (D.L. n.º 33.267, de 24 de novembro de 1943: Art.º 1.º).

³⁵ Para o qual elaborou “os verbetes das peças de indumentária feminina expostas nesse Museu”. Vd.: Maria José de Mendonça, *Relatório do 3.º ano de Estágio de Conservador-tirocinante*, 25 de julho de 1936, p. 6. Note-se que o Museu Nacional dos Coches veio a ser o primeiro museu que Maria José de Mendonça dirigiu, entre 1962 e 1967 (à qual se seguiria a direção do MNAA, entre julho de 1967 e janeiro de 1975). (Vd.: Carvalho 2011). Anteriormente à sua ligação aos museus nacionais, excepcionalmente e apenas por um período de 6 meses, Mendonça trabalhou como 3.ª Conservadora e bibliotecária da Câmara Municipal de Lisboa, entre 7 de julho de 1939 e 10 de janeiro de 1940 (*Processo individual n.º 3950 de Maria José de Mendonça*, CMLSB / 6RHU/01/10949, Arquivo Municipal do Arco do Cego).

³⁶ “A pintura portuguesa da segunda metade do século XVIII e da primeira metade do século XIX. Discussão do valor das obras. Quais os artistas a fazer representar na ampliação do Museu? Por que obras? Pinturas ou desenhos? Qual a proporção dessa representação?” In *Ponto para a Tese*, [não datado], 1 pág. datilografada.

investigação aprofundada da coleção têxtil – segundo as perspetivas histórica, artística, da conservação, etc. –, de exposição e de comunicação. O grau de exigência do ponto do enunciado da tese sobre as tapeçarias e tapetes do MNAA indicia ser este o sector da coleção em cuja conservação Maria José de Mendonça se especializou. Mas este enunciado testemunha também o contexto muito específico em que Maria José de Mendonça concluiu o seu estágio. Ao longo dos vinte e dois meses em que preparou a sua dissertação, viveu-se no MNAA: o período final da direção de Figueiredo, a direção interina de Keil, e os dois primeiros meses da direção de Couto. As obras no edifício novo recomeçaram, segundo o projeto do arquiteto Rebelo de Andrade. Prevendo-se o eminente alargamento das áreas da exposição permanente – no enunciado refere-se especificamente “a ampliação do museu” –, é pedido à candidata a conservador adjunto do MNAA que proponha programas expositivos para a pintura mais recente da coleção e para as tapeçarias e tapetes.

Maria José de Mendonça concluiu o seu tirocínio a 20 de abril de 1938, ao ser nomeada conservador adjunto dos Museus Nacionais de Arte Antiga³⁷. Seis anos mais tarde veio a ser nomeada conservadora efetiva. Na pasta do processo n.º 6 está também arquivado um documento, posterior ao período de estágio, alusivo ao seu processo de candidatura a conservador efetivo do MNAA. Trata-se do enunciado da prova pública do concurso, a que Maria José de Mendonça concorreu, e em que ganhou, sendo nomeada em 1944.

4. Conclusões

A formação de conservadores foi uma preocupação central do trabalho de José de Figueiredo, tendo este sido signatário quer da legislação que antecipou quer da que criou e regulamentou, durante vinte anos, o primeiro curso de estágio de conservadores de museus, em Portugal. Maria José de Mendonça – que se considerava discípula de João Couto (Mendonça 1971: 109) – pertence à primeira geração de conservadores portugueses com uma sólida e estruturada formação de base, teórica e prática, coordenada por profissionais experientes que, além de manterem ligações de trabalho com o meio museológico internacional, promoveram, na orientação dos estágios dos conservadores tirocinantes, o fortalecimento dessas ligações: através de viagens de estudo a instituições de referência e de contactos diretos com especialistas dos principais museus e outros centros de investigação. Os relatórios de estágio de Maria José de Mendonça constituem documentos fundamentais, desde logo, para uma história da biblioteca do MNAA, durante a direção de José de Figueiredo; testemunham também a sua primeira ligação à coleção do Museu dos Coches e, já por orientação de João Couto, ao estudo da pintura portuguesa do século XVI. Relativamente ao nosso tema de tese, esta documentação, produzida trinta anos antes da entrada de Maria José de Mendonça para a FCG, vem reforçar a importância de uma das linhas de programação inicial do Museu Gulbenkian defendida por Maria José de Mendonça: a da valência fundamental da biblioteca de arte para a investigação da coleção museológica. Um outro aspeto, mais geral, e que ganharia um peso fundamental com a sua ulterior experiência como conservadora adjunta e efetiva, é o da similitude existente entre vários núcleos da coleção do Museu Calouste Gulbenkian e outros da coleção do MNAA (a ourivesaria, a pintura, os têxteis, a cerâmica, o mobiliário...), no seio da qual Maria José de Mendonça aprendeu a ser conservadora, cedo desenvolvendo um trabalho de programação expositiva.

³⁷ Nomeação publicada no *Diário de Governo*, n.º 96, 2.ª Série, de 27 de abril de 1938.

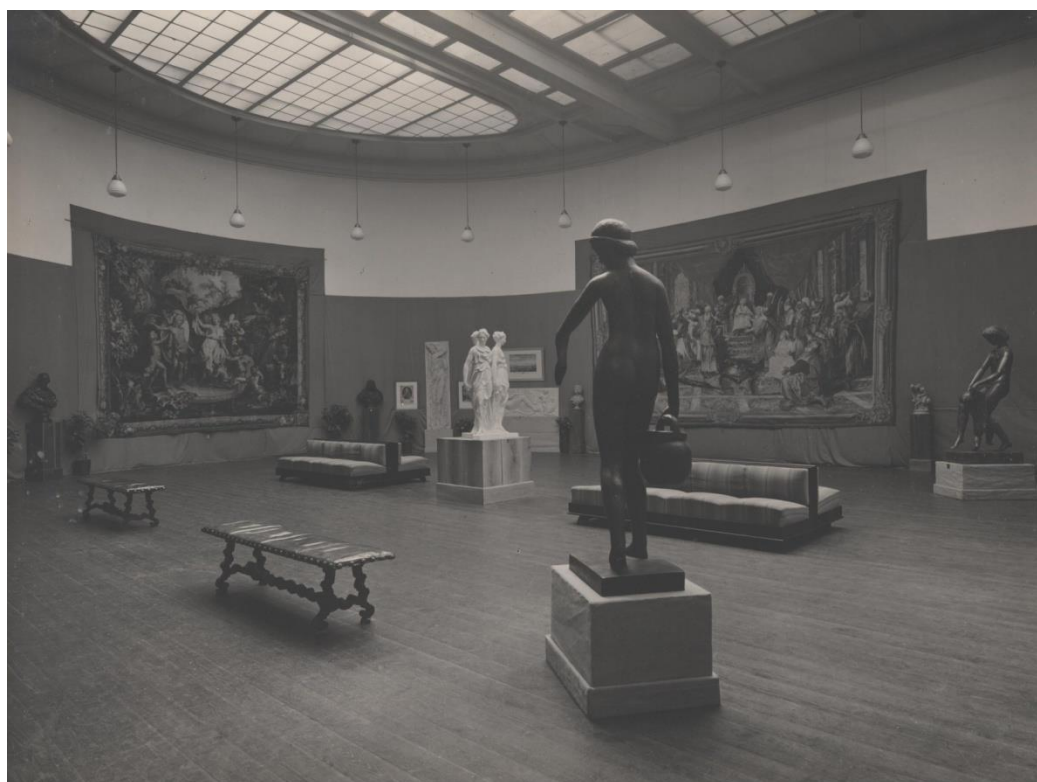


Fig. 1 – Exposição de Arte Francesa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, junho 1934.
© Cliché de Bobone, prova de Bobone, Neg. 2137. Cx. 157. D. 18 x 24 cm. AFMNAA



Fig. 2 – [SALA 03], Exposição Permanente, MNAA, 1934.



Fig. 3 – [SALA 02], Exposição Permanente, MNAA, 1934.

BIBLIOGRAFIA

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE MUSEOLOGIA. *A obra do Dr. João Couto no Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1967.

BATHER, F.A. “La vie des Associations: The Museums Association”, in *Mouseiom. Bulletin de l’Office International des Musées, Institut de Coopération intellectuelle de la Société des Nations*, n.º 8. Paris: Office International des Musées, Setembro 1929, pp. 157-176.

CARVALHO, Maria João Vilhena de. “Sérgio Guimarães de Andrade, o conservador e a sua colecção: A Imaginária como conceito”, in *Revista de História da Arte*, n.º 8 (2011). Lisboa: Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, pp. 110-125.

COUTO, João. *José de Figueiredo*. Coimbra: 1938. (Separata de *Bulletin des Études Portugaises*, Fasc. 1, Abril de 1938).

—. “Relatório da Direcção dos Museus Nacionais de Arte Antiga, respeitante ao ano de 1938”, in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. 1, n.º 1 (Janeiro 1939). Lisboa: MNAA, 1939, pp. 2-15.

—. “Notas para a história da ampliação do Museu das Janelas Verdes”, in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. 1, n.º 2 (Julho 1939). Lisboa: MNAA, 1939, pp. 45-54.

—. “Relatório da Direcção dos Museus Nacionais de Arte Antiga, respeitante ao ano de 1939”, in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. 1, n.º 3 (Julho a Dezembro de 1939). Lisboa: MNAA, 1939, pp. 2-15.

—. “Luís Keil”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 1, n.º 4, (Janeiro-Dezembro de 1947). Lisboa, 1948, pp. 175-176.

—. “Artes plásticas”, in *Ocidente*, vol. LXV, n.º 104, Setembro 1963, pp. 97-103.

—. “Artes plásticas”, in *Ocidente*, vol. LXV, n.º 105, Dezembro 1963, pp. 147-154.

DEZARROIS, André, Guillaume Janneau, e José de Figueiredo, *Exposição de Arte Francesa: Tapeçarias, bronzes, moldagens de esculturas, reimpressões de gravuras e livros ilustrados*. Lisboa: [s.n.], 1934.

DUBOIS, H., e A. van Grevenstein-Kruse. *Bridging Controversy: the contribution of an international commission of experts to the 1950-1951 study and treatment of Van Eyck’s Ghent Altarpiece*, [Conferência apresentada ao ICOM-CC 16th Triennial Conference, realizada em Lisboa, de 19 a 23 Setembro 2011].

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Relatório da Comissão Revisora de Contas: Referente ao ano de 1959*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1960.

MANAÇAS, Vítor. “Museu Nacional de Arte Antiga: Uma Leitura da sua história 1911-1962”, [texto policopiado]. Dissertação de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991, 2 Vols.

MENDONÇA, Maria José de. *Os Primitivos Portugueses: Catálogo-guia*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1939 [Inédito, texto policopiado]

—. “A coleção de tapeçarias do Museu das Janelas Verdes”, in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. 1, n.º 1. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Janeiro de 1939, pp. 25-32.

—. “Um álbum de desenhos de A.J. Noel na Coleção do Museu das Janelas Verdes”, in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. 1, n.º 3 (Julho a Dezembro de 1939). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1940, pp. 115-121.

—. “O Dr. João Couto e o Museu de Arte Antiga”, *João Couto. In Memoriam*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, pp. 109-114.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Three Centuries of French Domestic Silver*. Nova Iorque: Metropolitan Museum of New York, 1938.

MUSÉE DE L'ORANGERIE. *De Van Eyck à Bruegel*. Paris: Musée de l'Orangerie, 1935. [Catálogo da exposição]

MUSÉE DU PETIT PALAIS. *Exposition de l'art italien. De Cimabue à Tiepolo: Peintures*. Paris: Musée du Petit Palais, 1935.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA (ed. lit.). *Catálogo da Exposição de obras de arte francesas existentes em Portugal, I – Ourivesaria do século XVIII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1934.

MUSEUM BOIJMANS, *Jeroen Bosch: noord nederlandsche primitieven*, Roterdão: Museum Boymans, 1936. [Catálogo da exposição patente entre 10 de Julho e 15 de Outubro de 1935]

[não assinado], “L'Activité de l'Office International des Musées”, in *Museion. Bulletin de l'Office International des Musées, Institut de Coopération intellectuelle de la Société des Nations*, n.º 8. Paris: Office International des Musées, Setembro 1929, pp. 177-190.

[não assinado], “Notas: estágio de conservadores dos museus”, in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. 1, n.º 4 (Janeiro a Dezembro de 1940). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1941, pp. 181-182.

OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES. *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'Études, Madrid, 1934*. Paris: Office International des Musées, 1935, 2 vols.

PALAIS NATIONAL DES ARTS DE PARIS. *Chefs d'œuvres de l'art français*. Paris, 1937.

PONTES, Teresa. “Museologia da Arte: Conceitos e práticas de José de Figueiredo”, [texto policopiado]. Dissertação de mestrado em Museologia e Património, Departamento de Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols., 1999.

STAATLICHE MUSEEN BERLIN. *Lucas Cranach D.A. und Lucas Cranach D.J.* Berlim, 1937.

22 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 2 – TEMAS DE ARTE MEDIEVAL***Speaking with hands in Medieval visual culture. The imaging of gesture language in the Lorvão Apocalypse.*****Alicia Miguélez Caveró**Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa**Abstract**

The representation of time, space and movement has challenged artists of all times, but the enactment of oral language in images has proved even more complicated. To make up for the fact that sounds cannot be reproduced in images, artists have used different strategies, as happens, for instance, with the use of written language in comics of modern culture and art. In the past, however, it was common to resort to gestures, which accompanied and even substituted oral language throughout the history of humankind, and which were easier depicted in images. This fact becomes more relevant if we approach the Middle Ages. In Medieval culture, the language of gestures played a particularly important role. As already pointed out by different scholars, the Medieval civilization can be defined as the “Gesture civilization”. In Medieval society communication was mainly oral, with writing confined to concrete situations and often involving only the upper echelons. Non-verbal language, instead, was some sort of ancestor of the modern day strategies in mass media productions. Contracts, all types of rituals, sermons and the most important acts of medieval culture were accompanied by gestures.

We can, at first, think that medieval artists had in their hands, never better said, a useful tool to transfer language into images. However, this visual resource can also be a double-edged sword. As many gestures imply movement, medieval artists faced an added challenge when they tried to depict non-verbal language, codified and understood by anyone in medieval society.

This paper focuses on the gesture language depicted in the Lorvão Apocalypse, copied at the scriptorium of the Portuguese monastery of Lorvão in 1189. I should like to discuss the difficulties and skills exhibited by the miniaturist of one of the illuminated manuscript copies of the Commentary on the Apocalypse, written by the monk Beato de Liébana in the High Middle Ages.

22 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 2 – TEMAS DE ARTE MEDIEVAL***As gárgulas e os livros sobre os “peccados comuns e geeraes a todos os estados”*****Catarina Fernandes Barreira**

Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa
Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Instituto Politécnico de Leiria
Bolseira de Pós-Doutoramento FCT

Considerações iniciais

Apresentam-se nesta comunicação algumas contribuições no intuito de desenvolver as relações entre um conjunto de gárgulas, pertencentes a edifícios religiosos portugueses dos séculos XV e XVI e alguns textos de apoio à confissão que circularam na mesma época, quer em contexto monástico e conventual, quer em contexto de corte.

Este estudo provém de uma investigação que iniciámos há cerca de uma década e que se centrava no levantamento, análise e problematização das gárgulas dos edifícios religiosos portugueses, do século XIII aos finais do século XVI: o nosso campo de estudos englobava 74 edifícios religiosos com gárgulas, distribuídos de Norte a Sul de Portugal Continental¹. O número de gárgulas por edifício estudado revelou-se bastante heterogéneo, desde a unidade às duas centenas de gárgulas, situação que foi articulada, sempre que possível, com as intervenções, alterações e restauros que os edifícios foram sofrendo até aos dias de hoje. Distinguimos o tipo de edifício religioso com gárgulas, para melhor estudarmos a sua articulação com o contexto: sécs catedrais, espaços monásticos, espaços conventuais, igrejas matrizes e ermidas. Para comparação, fomos também averiguar a presença de gárgulas em edifícios civis ou militares coevos. Quanto à sua localização, por vezes pontuam toda a edificação ou estão confinadas a zonas como as cabeceiras, os claustros, as galilés, as fachadas laterais, etc. Esta investigação partiu de um estudo interdisciplinar entre a Estética, a História da Arte e a História das Mentalidades e constituiu-se como um trabalho pioneiro no que concerne ao objecto de estudo e às suas abordagens.

Em relação ao estado da questão em contexto internacional, em particular o anglo-saxónico, as gárgulas foram entendidas na sua grande maioria sob dois grandes eixos: como tendo funções apotropaicas e de amuleto para espantar o mal² ou, por outro lado, associadas ao mal e ao demoníaco³ característicos do exterior do edifício, por oposição ao interior, belo e sagrado. Mais recentemente, vieram a lume dois trabalhos do historiador Michael Camille que propuseram outras leituras: um sobre a importância do “discurso marginal”⁴ da escultura monumental e dos

¹ Infelizmente, por questões de tempo, os arquipélagos dos Açores e da Madeira não foram contemplados. Já na fase final da redacção da tese de doutoramento surgiram ainda mais quatro edifícios com gárgulas, que também não tivemos tempo de incluir, ficando para um estudo posterior.

² Neste âmbito, uma das contribuições mais recentes à data da nossa investigação era o de Ruth Mellinkoff, *Averting Demons. The protective power of medieval visual motifs and themes* (Los Angeles: Ruth Mellinkoff Publications, 2 vols., 2004).

³ Ver Janetta Rebold Benton, *Holy Terrors: Gargoyles on Medieval Building* (Abbeville Press, 1997).

⁴ Michael Camille, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval* (Gallimard, 1992).

manuscritos iluminados e um outro, não menos significativo, sobre as gárgulas de Notre-Dame⁵ e a sua articulação com as mentalidades.

Em contexto nacional as gárgulas raramente atraíram a atenção dos historiadores da arte, à excepção das gárgulas do Mosteiro de Sta. Maria da Vitória, Batalha. No que diz respeito às primeiras gerações de historiadores da arte, nomeadamente com Virgílio Correia⁶ e com João Barreira⁷ as gárgulas foram entendidas como elementos escultóricos meramente decorativos, manifestações populares e pagãs, sem qualquer filiação erudita e por isso com origem numa fuga ao controlo eclesiástico, por parte dos imaginários produtores. Esta última ideia justificava um número muito reduzido de gárgulas a ilustrar temas de cariz erudito ou transgressor (como as gárgulas rabo-ao-léu), o que não viemos a verificar, por isso a razão para a sua justificação teria de ser outra.

Recentemente, as gárgulas passaram a ser encaradas como significativas para a compreensão da mundividência medieval, graças aos trabalhos parcelares desenvolvidos por José Custódio Vieira da Silva⁸, Paulo Pereira⁹, Saúl António Gomes¹⁰ e Luís Urbano Afonso¹¹, mas careciam ainda de um

⁵ Trabalho editado já postumamente: Michael Camille, *The Gargoyles of Notre-Dame: Medievalism and the Monsters of Modernity* (Chicago: University of Chicago Press, 2009).

⁶ “Longe da vista, enegrecidos [...] raro atraem as atenções e o interesse do estudioso as goteiras das gárgulas da Batalha, em cuja representação não existe sistema definido, fauna subordinada a um tipo dominante, mas, ao contrário, variedade de concepção, figuras disformes de animais reais, figuras humanas de pesadelo, criações em que sobrevivem reminiscências do fantástico pagão e do infernal cristão. Sob o ponto de vista artístico esses monstros estilistas, espessos e frios, caem por completo nos domínios da arte popular.” Virgílio Correia, *Monumentos de Portugal: Batalha II*. (Porto: Litografia Nacional – Edições, 1931) 59.

⁷ “Com valor meramente decorativo como são os monstros pousados em vários pontos das catedrais, alguns distribuídos pelo rebordo das galerias superiores, e, além destes, os que formam as gárgulas, goteiras salientes irrompendo debaixo da cimalha e por onde se escoia a água dos telhados. Alguns têm a aparência de demónios, com a face angulosa fincada nas garras, outros são embiocados como bruxas de sabbat, outros ainda têm a aparência de pássaros fantásticos, misto de aves de rapina e de palmípedes.” João Barreira, *História de uma catedral*. (Lisboa: Seara Nova, 1937) 42.

⁸ Este historiador, a propósito das gárgulas da Matriz das Caldas da Rainha: “Aves e quadrúpedes associam-se a uma figura feminina e masculina, de cariz licencioso, que, em conjunto, emprestam a essa zona do edifício uma temática fundamental para a compreensão do imaginário da época.” José Custódio Vieira da Silva, *A Igreja de Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha*. (Caldas da Rainha, 1985) 38.

⁹ Para o autor, as gárgulas são símbolos da desordem e do caos, recuperando motivos legados pelo românico e tendo uma importante função: “[...] gárgulas descomunais e insólitas, drenando a sujidade ou escorrendo águas pela boca ou pela cauda. São um dos exemplos mais característicos de *marginalia* e de fantasia, e deste modo representam como que um antibestiário. Nelas era dado curso livre à imaginação dos lavrantes que aproveitam estes lugares não fiscalizados pelos programadores para imporem uma espécie de ‘revolta semântica’. Desempenhavam funções complementares pois o seu mau-olhado era simultaneamente gerador de fascínio, mas também detinha valores apotropaicos, pois afastava o mal, espantando-o.” Paulo Pereira, “A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo” in *História da Arte Portuguesa*. (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, vol. II) 119-122.

¹⁰ “Elementos profanos abundam no imaginário delirante dos monstros representados nas gárgulas das cimalhas do templo. Mas o seu sentido é integrado e apocalíptico e, por isso, claramente religioso [...] As gárgulas representam um dos casos mais interessantes desse discurso ortodoxo. Na sua variedade, predominam os monstros marinhos e infernais, bem como figurações humanas [...] de grande sentido burlesco [...] testemunho da iconografia tradicional do Ocidente para a representação dos vícios e pecados mortais”. Saúl Gomes, *Vésperas Batalhinhas*. (Leiria: Edições Magno, 1997) 70 e 158.

¹¹ Este historiador tece algumas considerações sobre “gárgulas, quimeras e outros seres grotescos” e destaca o facto de as gárgulas adquirirem “significados e simbolismos específicos [...] que ainda hoje permanecem mal conhecidos”. Luís Urbano Afonso, “Quimeras, Gárgulas e Figuras Grotescas”, in *Contacto* n.º 10, Outubro de 2002 [Consultado em Março 2003]. Em linha: www.revista-temas.com/contacto/Newtiles/Contacto10html.

estudo abrangente e comparativo. De referir o trabalho iniciado por Ana Patrícia Alho¹² que deve trazer contributos importantes ao estudo das funções hidráulicas das gárgulas nos edifícios.

1. Mentalidades, textos e gárgulas

Numa porção significativa de gárgulas analisadas encontrámos muitos aspectos em comum com determinados textos da mesma época, nomeadamente no campo da literatura moralizante e nos textos de apoio à prática da confissão. Estes aspectos comuns devem ser interpretados não como tendo uma correspondência absoluta e rigorosa, mas como uma evidência da existência de um tecido social e religioso comum aos textos, ao seu conhecimento e à produção de gárgulas, através de um discurso plástico de cariz crítico e por isso interventivo socialmente. Por exemplo, as desconcertantes gárgulas rabo-ao-léu (Sé da Guarda, Sé de Braga, Matriz de Caminha, Matriz de Escalhão, etc.) são fruto do conceito tardo-medieval do *mundo-às-avessas* que também esteve na génese de personagens como o Parvo Joane nos autos vicentinos e que provinha, ainda que de forma indirecta, da permanência do *corpus* galaico-português de cantigas de escárnio e maldizer.

E é aqui que entra a questão do público-alvo: a realização da maioria dos programas de gárgulas resultou de uma colaboração estreita entre a Igreja e os imaginários, em articulação com o público-alvo, a quem as gárgulas se destinavam. As funções semânticas das gárgulas estavam de acordo com os seus destinatários, quer fossem as populações em geral, quer fossem os membros de comunidades monásticas ou conventuais. Temos vindo a demonstrá-lo explicando a relação entre os ditos programas e a literatura produzida e lida na época em contexto religioso, mas também por causa do profundo comprometimento dos temas das gárgulas com as mentalidades. A Igreja e os mesteirais produtores revelaram estar muito atentos e receptivos ao contexto envolvente e a comprová-lo temos dois exemplos: as gárgulas-índio de Sta. Maria da Vitória, Batalha e a gárgula-rinoceronte do claustro de Sta. Maria de Alcobaça. Mas as gárgulas e os seus programas também evidenciam um interesse por parte dos mecenas, como foi o caso de dois bispos dos finais do século XV, inícios da centúria seguinte: D. Jorge de Almeida (Sé de Coimbra) e D. Afonso de Portugal (Sé de Évora), ambos presentificados sob a forma de gárgulas-retrato colocadas em zonas nevrálgicas das respectivas sés, cujas obras de melhoramento patrocinaram.

As gárgulas discursaram sobre as mentalidades e a sua época, sobre os problemas e preocupações comuns a vários grupos sociais, de um modo comprometido e crítico no que concerne aos comportamentos. Este panorama responde à principal função das gárgulas, depois da utilitária: a função pedagógica. Foi no âmbito da sua vocação catequética que as gárgulas se desenvolveram nos edifícios religiosos, pois cedo a Igreja percebeu as suas potencialidades pedagógicas, justificando a sua presença, o seu incremento, e constituíram uma das principais bases da sua legitimação. No intuito de cumprirmos com os objectivos desta comunicação, vamos então articular a análise das gárgulas com alguns textos de apoio à prática da confissão.

2. Os manuais de confessores e as gárgulas – contributos para o estudo da importância social do pecado em contexto tardo-medieval

A partir do Concílio de Latrão IV (1215) os pecados passaram a ter uma importância social que até aí não detinham, com a obrigatoriedade da confissão auricular para os cristãos, pelo menos uma vez

¹² Esta investigadora, numa recente edição dedicada exclusivamente à análise das gárgulas do já referido mosteiro, também as vincula à arte popular: “O conjunto de gárgulas que compõem o Mosteiro de Santa Maria da Vitória são fruto da arte popular, seguem a típica representação medieval, exibindo humanos em atitudes burlescas, monstros e animais insólitos.” Ana Patrícia Alho, *As gárgulas do Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Função e Forma*. (Batalha: Edição do Município da Batalha, 2010) 91.

por ano e com o estabelecimento de regras para moralizar a conduta comportamental dos membros do clero. Estas medidas tiveram um impacto directo na prática catequética junto das populações e em particular no incremento da literatura confessional, que já vinha dos séculos V/VI e da qual faziam parte os *penitenciais* que deram origem aos manuais de apoio aos confessores.

O *Liber Poenitentialis* e a *Summa de casibus poenitentiae* foram obras que circularam em Portugal, chegando até nós alguns exemplares provenientes dos mosteiros de Alcobaça e de Sta. Cruz de Coimbra. Da lavra do *scriptorium* alcobacense temos ainda um tratado sobre os pecados, *Summa de vitiis*, cópias que se inserem num leque cronológico que vai desde os finais do século XIII ao século XV. Sobre as obras referidas, todas em latim, fica atestado o interesse dos monges cistercienses no assunto, que não ficou por aqui esgotado: cópia do mesmo *scriptorium* é o *Penitencial de Martim Pérez*¹³ vertido para português, do qual se conhecem três exemplares. O *Penitencial* é da autoria de um religioso castelhano e fazia parte do *Livro das Confissões*, de onde “*foram tiradas estas poucas palavras*” com as explicações detalhadas dos pecados e indicação das respectivas penitências. Estas variavam consoante o tipo de pecador, leigo ou religioso. Apesar de incompleto, este texto teve divulgação em âmbito de corte: o rei D. Duarte tinha dois exemplares e o seu irmão D. Fernando pediu a Alcobaça para lhe copiarem um.

Neste âmbito sucedem-se outras obras como o *Tratado da Confissão*¹⁴ impresso em Chaves em 1489 e o *O Cathecismo pequeno*¹⁵ redigido a pedido de D. Manuel e impresso em 1504, da autoria de D. Diogo Ortiz, bispo de Viseu, num panorama que não se esgotou por aqui, pois no 1.º terço do século XVI um número significativo de textos de apoio à confissão circulou entre nós, na sua maioria impressos.

Este tipo de obras fornece aos investigadores indicações importantes: em primeiro lugar, porque atestam uma grande preocupação, quase uma obsessão, por parte da Igreja, acerca da conduta do corpo. Em segundo, porque o comportamento do corpo em vida tinha repercussões na alma, após a morte, nos lugares do além para onde iria repousar na eternidade: Céu, Purgatório ou Inferno, dependendo da quantidade e qualidade dos pecados praticados. Por fim, outro dado que se pode extrair das leituras destes livros é sobre que pecados recaíram as maiores preocupações da Igreja e do clero: quando em comparação com os outros, a luxúria foi o pecado que reuniu um número significativo de menções e um pouco mais esmiuçado pelas obras referidas. Em paralelo, quando analisados sob uma perspectiva estatística, os *peccata carnalia* foram dos pecados mais representados nas gárgulas, seguidos da gula e da ira, outro indício de uma origem comum entre textos e programas de gárgulas.

A relação entre os manuais de confessores e as gárgulas está igualmente patente no desenvolvimento paralelo de ambos ao longo do século XV e no seu apogeu nas primeiras décadas da centúria seguinte e ainda no facto de uma boa porção de gárgulas presentificar os pecados: como já vimos, as preocupações da Igreja estiveram na base do desenho dos programas de gárgulas, em articulação com as mentalidades.

O caso de Évora constitui um interessante núcleo em termos temáticos, menos do ponto de vista plástico, porque o granito e talvez a pouca experiência da equipa dos imaginários originaram gárgulas marcadas por uma grande síntese formal, podíamos até dizer, do ponto de vista plástico, ligadas à escultura do período românico. O núcleo eborense a que nos referimos é constituído pelas gárgulas da Ermida de S. Brás e pelas da Igreja de S. Francisco, realizadas em simultâneo ou quase,

¹³ Martim Pérez, *O Penitencial de Martim Pérez em Medievo-português*. Introdução, leitura e notas de Mário Martins. (Lisboa: Separata da Lusitânia Sacra, 2, 1957).

¹⁴ *Tratado de Confissão* (Chaves, 1489). Edição Semidiplomática, Estudo Histórico, Informático e Linguístico coord. por José Barbosa Machado. (Braga: APPACDM, 2003).

¹⁵ D. Diogo de Ortiz, *O Cathecismo pequeno de D. Diogo Ortiz Bispo de Viseu*. Edição crítica de Elsa Maria Branco da Silva. (Lisboa: Edições Colibri, 2001).

datáveis aproximadamente dos finais do século XV. Ambos os núcleos apresentam um programa que partiu da presentificação dos pecados mortais: estão representados nas gárgulas das duas igrejas a gula, a avareza, a ira ou sanha, a preguiça, etc. sob a forma de figuras humanas e animais, na maior parte dos casos a meio corpo ou busto. Estas gárgulas revelam muitas semelhanças no modo como determinado pecado foi presentificado do ponto de vista formal e até plástico, o que lança pistas sobre uma possível colaboração entre os imaginários dos dois estaleiros.

Esta coerência de programas entre dois edifícios de uma cidade com a importância que Évora teve no panorama tardo-medieval vem confirmar uma preocupação de cariz moralizante, mas também a eficácia pedagógica das gárgulas enquanto *exempla*, cumprindo funções didáticas junto das populações alentejanas. O facto de termos duas igrejas muito próximas e com o mesmo programa constitui um indício de que, junto das populações, existia uma profunda ignorância doutrinal e comprova a necessidade de uma maior educação religiosa, papel assegurado pelo clero. O desconhecimento doutrinal do povo era, em parte, resultado da incúria por parte dos membros do clero, ignorantes também eles: alguns elementos do baixo-clero desta época não sabiam ler, ou sabiam mal, outros não dominavam o latim e evidenciavam uma grave incultura religiosa, situações que eram detectadas pela Igreja no âmbito das visitas, e que tinham visibilidade junto das populações. Ou seja, o público-alvo das gárgulas acabava por ser também o clero, hipótese que se confirma pela sua representação, sob a forma de crítica comportamental: crítica à ignorância, à negligência clerical e, em grande número, ao comportamento pouco adequado à sua condição e aos seus votos. Destacamos a sua associação à luxúria: frades e freiras nus perante os olhares do público, envergando somente o capuz do hábito religioso, num jogo de (des)ocultação dos genitais, ou freiras que exibem o fruto do pecado a espreitar por debaixo das vestes na Igreja de Nossa Sr.^a da Conceição, Beja (Fig. 1), um *exempla* constante da literatura moralizante da época. Os manuais de confessores previam este tipo de pecados por parte do clero, exultando ao arrependimento e discriminando as respectivas penitências.

Os pecados mortais estavam directamente conotados com os cinco sentidos, numa ligação que já remontava a Sto. Agostinho embora carecendo da sistematização que vai caracterizar posteriormente os manuais de confessores. Cada homem era um pecador em potência e nenhum, clérigo ou leigo, mendigo ou rei, estava livre de tentações. Os penitenciais esclareciam acerca do que se constituía ou não como um pecado, ou até que ponto os sentidos se volviam contra o próprio corpo no intuito de o fazer pecar. Para além do perigo dos olhos, havia os pecados de orelhas, da língua, do *tanger* de mãos, dos pés, do gostar, do cheirar: todos pecados ligados à luxúria e ao uso indevido dos sentidos na obtenção de prazer. Deste modo, a Igreja, em colaboração com os imaginários, percebeu rapidamente que uma das formas de presentificar os pecados nas gárgulas era ligando-os aos sentidos, através do exagero e da acentuação plástica dos órgãos ligados aos mesmos: não é invulgar vermos gárgulas com os olhos, as orelhas e o nariz aumentados, a par de uma boca bem escancarada (com ou sem a ajuda das mãos) e das mãos a “tanger” (tocar) os órgãos genitais ou a bater no peito como contrição (Fig. 3).

Os “pecados de orelhas”, decorrentes do uso impróprio do sentido da audição, estão presentificados numa das interessantes gárgulas de Sta. Maria da Vitória (Fig. 2) que parece ilustrar o ditado popular “*Palavras loucas, orelhas moucas*”: a figura masculina é um clérigo, mas do hábito só enverga o capuz, exibindo o corpo nu e os genitais, enquanto tapa as orelhas com as duas mãos. No *Penitencial de Martim Pérez* temos uma referência a este pecado, com a indicação da respectiva penitência: “*Se ouvyo cantar cantares vaãos. Se ouvyo palavras torpes ou mentiras ou palavras ouçiosas e vaãos dizer...*”.¹⁶

N’O *Cathecismo pequeno*, o bispo de Viseu “recupera” a importância dos sentidos, sublinhando que a salvação depende de como os mesmos são usados, logo cabia a cada um vigiar atentamente os maus

¹⁶ Martim Pérez, *O Penitencial de Martim Pérez*, 82.

usos dos sentidos e exageros: “Os cinco sentidos, scilicet, cinco potências pêra ouvir, veer, cheirar, gostar, tocar ou palpar forã neçessarias pêra sermos animales semsives, e servem ao entêdimêto pêra aver sciencia acquisita, e som cinco dões significados [...] Mais çarremos ho ouvido aas murmurações, detrações e todo o mal dizer e a palavras vaãs e provocâtes a mal, e os olhos pêra nã ver cousas ilicitas e ocasiões pêra mal.”¹⁷

Embora o apogeu da colocação de gárgulas tenha ocorrido entre os finais do século XV e as primeiras três décadas do século XVI, a sua colocação nos edifícios religiosos em Portugal estendeu-se muito para além do fim das orientações artísticas ligadas ao tardo-gótico ou *manuelino*, num fenómeno decorativo persistente que se estendeu a todo o reinado de D. João III até D. Sebastião. Importante é referir que o número significativo de gárgulas lavradas neste período é resultado não só da continuidade dos estaleiros (temos um número considerável de edificações iniciadas no reinado de D. Manuel que, embora ficassem concluídas no reinado D. João III, são *manuelinas* em termos artísticos), como também do seu papel moralizante e catequético desempenhado junto das populações e de algumas comunidades religiosas. Esta permanência constitui mais um indício da sua validade pedagógica, que legitimou a sua presença em estruturas de inspiração renascentista e mesmo maneiristas: o seu valor didáctico foi posto ao serviço de princípios clássicos, embora as gárgulas figurativas fossem só por si elementos anticlássicos. Em alguns núcleos como o Claustro da Manga (Figs. 4 e 5), os programas tornaram-se ainda mais complexos e eruditos do que nos reinados anteriores, o que atesta a validade discursiva das gárgulas num período de mudança, num fenómeno relativo à persistência pedagógica e valor de *exempla versus* a mudança de paradigma estético e artístico a que se assiste neste período. Noutros, as gárgulas adaptaram-se e transformaram-se em motivos clássicos, sob a forma de seres mitológicos, como podemos ver na Igreja Matriz do Crato (Fig. 6).

Por outro lado, surgiram alguns casos de arcaísmos formais, da responsabilidade de imaginários locais, que em termos plásticos estavam mais relacionados com a escultura românica do que com as tendências artísticas dos meados do século XVI, um fenómeno que atesta a pouca tradição escultórica entre nós no que concerne a localidades rurais, afastadas dos grandes centros cosmopolitas e também de mecenas eruditos.

Neste âmbito, vale a pena referir um outro edifício, cujo programa de gárgulas parte da sua validade enquanto *exempla* junto das populações, num programa construído em torno da presentificação dos pecados mortais. É o caso da Matriz de Torre de Moncorvo (Fig. 7): apesar de as suas gárgulas estarem muito sujas e pouco legíveis do ponto de vista formal, pode verificar-se que o complexo programa das gárgulas partiu ainda da ilustração dos pecados e dos sentidos, embora datem já da 2.^a metade do século XVI. Em torno de tópicos como os cinco sentidos e os pecados mortais que deles derivam, o programa constrói-se com novas iconografias: gárgulas que exibem atributos ligados à *vanitas* (a segurar um espelho) e à *fortuna* (os panejamentos e a exibição de jóias). Os cinco sentidos aparecem presentificados pelo menos uma vez cada um, bem como os pecados: pecados de orelhas, a gula, o “tangimento” de membros, a luxúria, a par de outras gárgulas que ilustram a melancolia, a vaidade e a cobiça.

Em jeito de notas finais, a vocação pedagógica das gárgulas foi explorada pela Igreja em Portugal até Trento como uma forma de materializar os confrontos entre o corpo disciplinado, exemplar e o corpo transgressor, pecador, imoral e por isso condenável, mas passível de salvação através da contrição e da penitência como afirmavam os manuais de confessores que serviram de fonte de inspiração para algumas gárgulas.

¹⁷ D. Diogo de Ortiz, *O Cathecismo pequeno*, 227.



Fig. 1 – Gárgula freira da Igreja do Convento de N. Sr.ª da Conceição de Beja (note-se a cabecinha de bebé, também de mãos postas, a espreitar por debaixo do hábito)

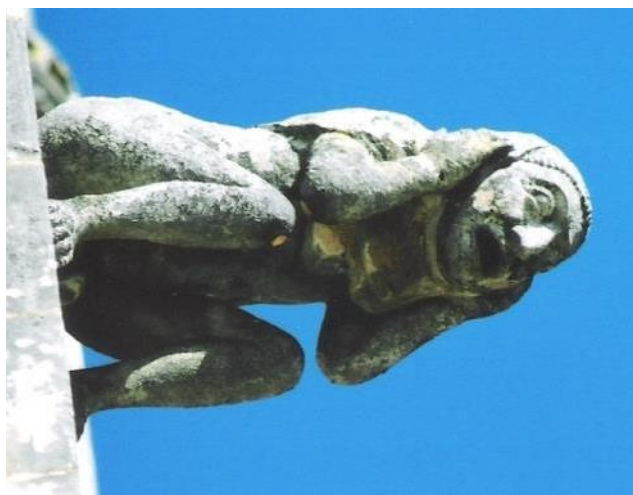


Fig. 2 – Gárgula frade a tapar as orelhas com as mãos enquanto exhibe os genitais, Capelas Imperfeitas, Sta. Maria da Vitória, Batalha



Fig. 3 – Gárgula frade das Capelas Imperfeitas do Mosteiro de Sta. Maria da Vitória, Batalha

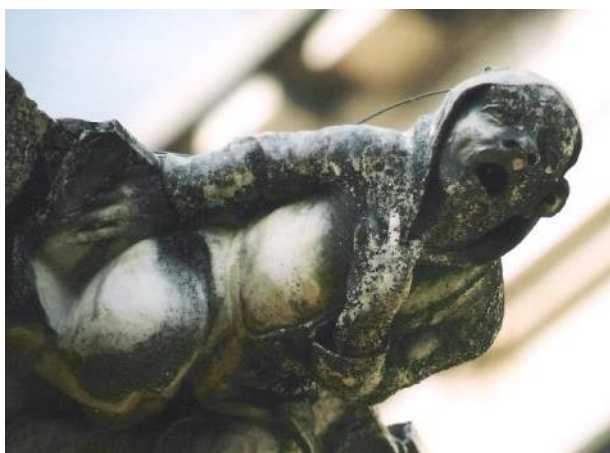


Fig. 4 – Gárgula do Claustro da Manga, Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra



Fig. 5 – Gárgula do Claustro da Manga, Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra



Fig. 6 – Gárgula da fachada Norte da Igreja Matriz do Crato



Fig. 7 – Gárgula da fachada lateral SE da Igreja Matriz de Torre de Moncorvo

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís Urbano. “Quimeras, Gárgulas e Figuras Grotescas”, in *Contacto* n.º 10, Outubro de 2002. Em linha: www.revista-temas.com/contacto/Newtiles/Contacto10html

ALHO, Ana Patrícia. *As gárgulas do Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Função e Forma*. Batalha: Edição do Município da Batalha, 2010.

BARREIRA, Catarina Fernandes. “O Mosteiro de Sta. Maria da Vitória e a vocação moralizante das gárgular do panteão duartino”, in *D. Duarte e a sua época: Arte, Cultura, Poder e Espiritualidade*, eds. Catarina Fernandes Barreira e Miguel Metelo de Seixas. Lisboa: IEM/UNL e CLEGH/ULL, 2014.

BARREIRA, João. *História de uma catedral*. Lisboa: Seara Nova, 1937.

BASCHET, Jérôme. *L’iconographie médiévale*. France: Éditions Gallimard, 2008.

BENTON, Janetta Rebold. *Holy Terrors: Gargoyles on Medieval Building*. New York: Abbeville Press, 1997.

CAMILLE, Michael. *Images dans les marges. Aux limites de l’art médiéval*. France: Éditions Gallimard, 1992.

—. *The Gargoyles of Notre-Dame: Medievalism and the Monsters of Modernity*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

CORREIA, Virgílio. *Monumentos de Portugal: Batalha II*. Porto: Litografia Nacional – Edições, 1931.

GOMES, Saúl. *Vésperas Batalhinas*. Leiria: Edições Magno, 1997.

MELLINKOFF, Ruth. *Averting Demons. The protective power of medieval visual motifs and themes*. Los Angeles: Ruth Mellinkoff Publications, 2 vols., 2004.

ORTIZ, D. Diogo de. *O Cathecismo pequeno de D. Diogo Ortiz Bispo de Viseu*. Edição crítica de Elsa Maria Branco da Silva. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

PEREIRA, Paulo. “A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo”, in *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. II, 1995.

PÉREZ, Martim. *O Penitencial de Martim Pérez em Medievo-português*. Introdução, leitura e notas de Mário Martins. Lisboa: Separata da Lusitânia Sacra, 2, 1957.

SILVA, José Custódio Vieira da. *A Igreja de Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha*. Caldas da Rainha, 1985.

Tratado de Confissom (Chaves, 1489). Edição Semidiplomática, Estudo Histórico, Informático e Linguístico coord. José Barbosa Machado. Braga: APPACDM, 2003.

22 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 2 – TEMAS DE ARTE MEDIEVAL*A microarquitectura nos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro***Francisco Teixeira**

Universidade do Algarve

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Os túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro, existentes no Mosteiro cisterciense de Santa Maria de Alcobaça, constituem duas obras maiores da escultura da Idade Média em Portugal e na Europa. Para isso concorre a singularidade dos seus programas iconográficos, aliada à profusão e variedade de elementos arquitectónicos em miniatura, representados nas suas arcas tumulares, bem como a qualidade dos jacentes.

Realizados entre 1358 e 1367, por encomenda de D. Pedro, estes dois trabalhos escultóricos mereceram ampla atenção por parte da historiografia da arte em Portugal e, como se verifica vulgarmente, uma grande omissão nos estudos sobre a escultura gótica na Europa¹. No mais antigo testemunho, em Portugal, sobre os dois túmulos, a Crónica de D. Pedro de Fernão Lopes, escreve-se a propósito do túmulo de D. Inês de Castro que era “muito subtilmente obrado”; a respeito do túmulo do rei refere-se em termos idênticos: “tão bem obrado”. Embora as apreciações sejam as de um cronista régio, necessariamente menos interessado em considerações de ordem artística, Fernão Lopes não deixa de registar a forte impressão que a visão dos túmulos oferece, pelo modo como os blocos pétreos, e em particular as arcas tumulares, são trabalhados nas suas quatro superfícies.

Para a riqueza formal da sua escultura muito contribui, como anteriormente foi referido, a multiplicidade de representações arquitectónicas, facto favorecido pelas dimensões invulgares de ambas as arcas, realidade com antecedentes no túmulo monumental de D. Dinis em Odivelas.

A apreciação da escultura dos túmulos tem merecido maioritariamente um estudo conjunto, facto a que não é estranho a análise dos seus complexos programas iconográficos, permitindo verificar terem ambos sido concebidos não independentemente, merecendo inclusive pelo idêntico formulário estilístico, e apesar da separação física entre as duas arcas, serem considerados os primeiros túmulos conjugais em Portugal².

Encontramos, em qualquer das suas quatro faces maiores, seis edículas, numa composição igualmente passível de ser aproximada do túmulo do rei D. Dinis. Esta classificação em edículas, ou nichos, distinguindo túmulos de edículas largas e de edículas estreitas, tem merecido desde os anos 30 do século XX, quando foi exposta por Vergílio Correia, um critério comum para a caracterização da escultura tumular medievla em Portugal³. Em dois dos mais antigos exemplares da escultura funerária, a denominada Arca III de Infante do Panteão de Alcobaça, ou no túmulo de D. Rodrigo

¹ Vejam-se os estudos mais recentes: Francisco Pato de MACEDO e Maria José GOULÃO, “Os Túmulos de D. Pedro e D. Inês”, in Paulo PEREIRA (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. 1, Temas e Debates, Lisboa, 1995, pp. 443-453; José Custódio Vieira da SILVA, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, IPPAR, Lisboa, 2003; Luís Urbano AFONSO, *O Ser e o Tempo, as Idades do Homem no Gótico Português*, Caleidoscópio, Vale de Cambra, 2003.

² Francisco Pato de MACEDO e Maria José GOULÃO, *idem*, p. 447.

³ Vergílio CORREIA, “Três Túmulos”, 2.ª edição, in *Obras*, vol. V, Por Ordem da Universidade, Coimbra, 1978, pp. 130 e 133.

Sanches, no mosteiro de Grijó, a microarquitectura envolvendo as edículas, de arcos de volta perfeita, apresenta um carácter românico⁴. A comparação entre os dois conjuntos ediculares mostra como o critério em causa, sendo sugestivo para classificar os grandes elementos de composição das arcas tumulares, não tem em conta a realidade de arcas de diferente dimensão e, simultaneamente, não valoriza os elementos de microarquitectura presentes. Os dois exemplos anteriores permitem compreender, no entanto, da sua utilidade para analisar as arcas tumulares, realçando os principais elementos de estruturação das superfícies escultóricas, quando a representação de elementos arquitectónicos se apresentava particularmente simples e repetitiva.

A integração no nosso estudo da produção escultórica da oficina de mestre Pero, considerada a mais importante oficina de escultura da primeira metade do século XIV, traz-nos informação relevante para compreendermos as modificações na organização das arcas tumulares, permitindo uma mais rigorosa análise das novidades da microarquitectura nos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro. No campo da escultura funerária, a realização por parte da sua oficina das arcas da rainha D. Isabel de Aragão, da infanta D. Isabel e do bispo D. Gonçalo Pereira mostra a utilização de um padrão na microarquitectura, pela presença de edículas trilobadas sob gabletes com cogulhos, separados por contrafortes ou botaréis, nalguns casos com um ou dois esbarros e terminados por merlões⁵.

O túmulo do rei D. Dinis existente no Mosteiro cisterciense de S. Dinis de Odivelas, de sua fundação, mostra importantes inovações na organização da arca funerária quanto à complexidade e ao papel da sua microarquitectura. Com efeito, encontramos nas suas faces maiores seis edículas largas, sob arcos trilobados, igualmente sob gabletes com cogulhos, ladeados por pináculos, mas, pela primeira vez, surge-nos por entre os gabletes a superfície pétrea trabalhada com microarquitectura. Aí, na intersecção dos gabletes, surgem-nos figuras grotescas, de menores dimensões, autênticas figuras marginais pela sua posição espacial e pela sua gestualidade⁶.

Importante, no contexto deste estudo, é frisar a estruturação complexa desta arca, com múltiplos elementos arquitectónicos, a utilização de vários tipos de arcos, a presença de microarquitectura sobre os gabletes, criando vários níveis, com figuração correspondendo a realidades distintas. Merece igualmente destaque a qualidade na modelação da arquitectura representada, sem paralelo na produção escultórica contemporânea, sinal de uma oficina de grande qualidade. Este conjunto de características permite aproximar o túmulo dionisiano das arcas de D. Pedro e D. Inês de Castro, como veremos em seguida.

O túmulo de D. Inês de Castro (Fig. 1) possui as faces maiores da arca organizadas por meio de seis edículas, largas, entre as quais se situam edículas estreitas. Estas últimas, contendo figuras isoladas, repetem o mesmo complexo padrão ao longo das duas faces: sobre os pés-direitos assentam destacadas impostas, a partir das quais arranca um largo arco de volta perfeita contendo um arco trilobado que, por sua vez, contém outro arco trilobado, prolongando-se o conjunto num gablete com cogulhos e terminando noutro cogulho, mais próprio, pela finíssima base, do trabalho dos metais preciosos. Também no túmulo de D. Pedro há igualmente indícios, no trabalho da pedra, do trabalho dos metais preciosos, facto sugerido pelo emprego de quatro frisos de quadrifólios, assim como de losangos (Fig. 2). A observação de uma das faces maiores da arca permite verificar que estes frisos ocupam todas as superfícies deixadas livres pela representação arquitectónica, criando um

⁴ José Custódio Vieira da SILVA, *idem*, p. 54.

⁵ É, certamente, a utilização destes merlões que tem conduzido, ultimamente, à indicação da oficina de Mestre Pero como responsável pela feitura da arca tumular de D. Leonor Afonso, em Santa Clara de Santarém. Para a problemática deste túmulo ver Francisco TEIXEIRA, "O Túmulo de D. Leonor Afonso: Espaço, Imagem e Gestualidade", in *Santarém na Idade Média. Actas do Colóquio (13 e 14 de Março de 1998)*, Câmara Municipal de Santarém, Santarém, 2007, pp. 23-34.

⁶ Francisco TEIXEIRA, "A Imagem da Monja Cisterciense no Túmulo de D. Dinis em Odivelas", in *Cistercium – Revista Monástica*, ano LI, n.º 217, Ediciones Monte Casino, Zamora, 1999, pp. 1161-1174.

autêntico rendilhado de pedra, numa sensibilidade pelas superfícies vazadas própria do trabalho dos metais⁷.

Em ambos os túmulos, as edículas estreitas prolongam-se até ao cimo das arcas por meio de contrafortes fenestrados, terminando em pináculos, igualmente cogulhados, cortando o friso superior das arcas, numa solução vulgar na escultura tumular europeia.

Os pares de edículas estreitas ritmam as superfícies maiores das arcas, ladeando as edículas largas, e no túmulo de D. Inês, pela diversidade da microarquitectura, estabelece-se uma ausência de repetição. Não só a arcaria muda de edícula para edícula, como as rosáceas ou, mais significativo, a relação entre os elementos arquitectónicos (Fig. 3). Desta forma, encontramos neste túmulo, em contraste com o túmulo de D. Pedro, em que se optou pela relação constante entre gablete e rosácea, uma diversidade de soluções na microarquitectura que exprime bem o gosto pela variedade, próprio da sensibilidade medieval. Esta diversidade na construção de uma arquitectura imaginária é possível na medida em que não encontramos aí os problemas estruturais da arquitectura construída, facilitando a integração das diferentes figuras em estruturas arquitectónicas, realidade vulgar na arte gótica, revelando a importância crescente da microarquitectura.⁸

Na arca do rei importa igualmente destacar um aspecto que tem sido ignorado: a total ausência de arcos ultrapassados, elemento arquitectónico abundante no túmulo de D. Inês de Castro (Fig. 4). Certamente que quem concebeu o programa iconográfico das duas arcas não terá comunicado, aos mestres das oficinas, o uso de cada elemento arquitectónico específico, significando este facto que o programa de imagens transmitido aos pedreiros deixaria liberdade para a realização de elementos de carácter decorativo. Seria a sua abundância um sinal da qualidade do encomendador e, simbolicamente, a expressão de um autêntico relicário em pedra, realidade possível pelo papel do desenho arquitectónico para a circulação de microarquitectura para diferentes suportes.⁹

A análise do túmulo de D. Pedro permite verificar, igualmente, a singularidade de diferentes soluções entre o trabalho das duas faces maiores, expresso no facto de numa delas se optar por edículas estreitas associadas a uma rosácea, mais largas que as empregadas tanto na outra face (Fig. 5) como no túmulo primeiramente realizado, destinado a D. Inês de Castro. É possível que esta diferença signifique alterações na oficina que trabalhou na arca do rei, tendo, no entanto, utilizado artífices anteriores. Estas mudanças na microarquitectura possuem claro paralelo no trabalho escultórico no interior dos nichos, apresentando o túmulo de D. Pedro imagens narrativas e figuração em que o movimento e o tratamento das pregas revelam outras mãos.

Não tem sido destacado, quanto à riqueza e complexidade da representação arquitectónica, a existência de trabalho escultórico de menor qualidade, patente na representação da Jerusalém terrestre, ou mesmo na Jerusalém Celeste, ambos no túmulo de D. Inês.¹⁰ Em qualquer dos casos, na representação de conjuntos urbanos no interior de imagens narrativas e em cenas de particular valor simbólico seria de esperar particular cuidado no trabalho escultórico.

Certamente que todo o interesse dos mestres estaria centrado na estruturação das arcas por meio de elementos arquitectónicos, e na realização das personagens intervenientes nos vários episódios,

⁷ Sobre as relações com o trabalho dos metais ver François BUCHER, "Micro-Architecture as the 'idea' of gothic theory and style", in *Gesta*, vol. XV, tt. 1 e 2, ICMA, Nova Iorque, 1976, pp. 71-89.

⁸ Para a importância da microarquitectura, Michael CAMILLE, *Le monde gothique*, Flammarion, Paris, 1996, pp. 37-38.

⁹ Ver Jean WIRTH, *L'Image à l'époque gothique (1140-1280)*, Cerf, Paris, 2008, p. 177 e ss.

¹⁰ Sobre a microarquitectura como representação da Jerusalém celeste, ver Carla Varela FERNANDES, *Poder e Representação: Iconologia da Família Real Portuguesa – Primeira Dinastia, Séculos XII a XIV*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2004, cap. 5.9.

destinando-se, nestes casos, a feitura das imagens da arquitectura integrada em imagens narrativas a artífices de menor qualidade, tendo como resultado esculturas de menos rigor parecendo, por vezes, como nos exemplos apontados, incompletas. Estas diferenças na produção escultórica indiciam a existência de algum trabalho especializado, com artífices a realizar os elementos arquitectónicos e outros a figuração. Esta divisão no trabalho pode ser uma explicação para as divergências de um padrão entre as duas arcos, decorrentes não da vontade de quem as concebeu, mas das mudanças na mão-de-obra especializada num tipo particular de motivos.

A complexa estruturação da superfície dos túmulos com linguagem arquitectónica permite originar hierarquias no espaço, conceber lugares aptos a receber imagens simbólicas e narrativas, criar complexas formas circulando de uns suportes para outros. Esta realidade visual permite também colocar hipóteses sobre esse mundo pouco conhecido do trabalho da pedra, das suas hierarquias e especializações, cujo resultado ainda hoje constitui motivo de fascínio.

Nota final: agradeço ao Igespar e ao Mosteiro de Alcobaça, nomeadamente ao seu director, Doutor José Pereira de Sampaio, a autorização concedida para a realização de fotografias.



Fig. 1 – Túmulo de D. Inês de Castro



Fig. 2 – Túmulo de D. Pedro, pormenor do “rendilhado”



Fig. 3 – Túmulo de D. Inês de Castro, pormenor da microarquitectura



Fig. 4 – Túmulo de D. Inês de Castro, arcos ultrapassados



Fig. 5 – Túmulo de D. Pedro, 2.ª tipologia das edículas estreitas

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís Urbano. *O Ser e o Tempo, as Idades do Homem no Gótico Português*. Vale de Cambra: Caleidoscópio, 2003.

BUCHER, François. “Micro-Architecture as the ‘idea’ of gothic theory and style”, in *Gesta*, vol. XV, tt. 1 e 2, Nova Iorque, ICMA, (1976), 71-89.

CAMILLE, Michael. *Le monde gothique*. Paris: Flammarion, 1996.

CORREIA, Vergílio. “Três Túmulos.”, in *Obras*, 2.ª edição, vol. V. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1978.

FERNANDES, Carla Varela. “Poder e Representação: Iconologia da Família Real Portuguesa – Primeira Dinastia, Séculos XII a XIV”. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2004.

MACEDO, Francisco Pato de, e Maria José Goulão. “Os Túmulos de D. Pedro e D. Inês”, in *História da Arte Portuguesa*, ed. Paulo Pereira, vol. 1, 443-453. Lisboa: Temas e Debates, 1995.

SILVA, José Custódio Vieira da. *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*. Lisboa: IPPAR, 2003.

TEIXEIRA, Francisco. “A Imagem da Monja Cisterciense no Túmulo de D. Dinis em Odivelas”, in *Cistercium – Revista Monástica*, ano LI, n.º 217. Zamora: Ediciones Monte Casino, (1999), 1161-1174.

—. “O Túmulo de D. Leonor Afonso. Espaço, Imagem e Gestualidade”, in *Santarém na Idade Média. Actas do Colóquio (13 e 14 de Março de 1998)*. Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 2007.

WIRTH, Jean. *L’Image à l’ époque gothique (1140-1280)*. Paris: Cerf, 2008.

22 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 2 – TEMAS DE ARTE MEDIEVAL

*La muerte de la Reina de Portugal en Zaragoza en 1498: duelo, patronazgo artístico y ajuar doméstico*¹**Begoña Alonso Ruiz**

Universidad de Cantabria, Espanha

La princesa Isabel de Castilla, primogénita de los Reyes Católicos, se había casado con el rey de Portugal Manuel I el último día de septiembre de 1497 en la localidad cacereña de Valencia de Alcántara. Cinco días después moría en Salamanca el príncipe don Juan, hermano de doña Isabel y heredero de las coronas castellana y aragonesa. Tras cinco meses de honras y exequias al difunto, y tras haber nacido muerto el hijo póstumo de don Juan, los Reyes Católicos enviaron misivas a los monarcas portugueses para que “viniesen como príncipes de Castilla para que fuesen recebidos” e jurados por tales². El viaje de los nuevos herederos – con una reina encinta – se iniciaba en Lisboa el 31 de marzo de 1498; prácticamente un mes más tarde, el 26 de abril, llegaba la comitiva a Toledo después de pasar por Setúbal, Évora, Badajoz, Mérida, Guadalupe, Caleruela, Talavera, Cebolla y Puente del Arzobispo³ (Fig. 1).

La comitiva regia era escasa. Además de caballeros y personas principales del reino, les acompañaban oficiales miembros de su casa “e muy singular capella de muytos, e bons cantores, e muy ricos ornamentos, e todos muyto concertados, e pera isto escolhidos es as millores bestas de ginetes, e mulas que podia ser, e assi os atauios muyto ricos pera o tempo que era, porque hiao todos vestidos de negro polla morte do Principe de Castella”⁴. Festejos y el engalanamiento de la ciudad acompañaron al juramento en cortes de los reyes como herederos de Castilla el 29 de abril⁵.

La estancia en Toledo se prolongó durante dieciocho días y acabado este tiempo la comitiva regia tomó camino de la capital del reino aragonés – Zaragoza – pasando por Chinchón (en la provincia de Toledo), donde les agasajaron los marqueses de Moya. Le siguieron estancias en Alcalá de Henares y Guadalajara (allí se hospedaron en el palacio del difunto cardenal Mendoza)⁶. Entraron en Aragón por Calatayud y llegaron a Zaragoza el día 1 de junio de 1498, donde el recibimiento debió ser magnífico coincidiendo con la celebración de la fiesta del Corpus Christi.

¹ Esta investigación se incluye en el proyecto del Plan Nacional I+D+i “Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios” (ref. HAR2011-25138).

² Bernaldez, *Memorias del reinado*, 380.

³ Los detalles y las consecuencias artísticas del viaje analizadas en Alonso Ruiz, *Emmanuelis iter in Castellam*.

⁴ Resende, *A entrada del Rey*, 299.

⁵ La comitiva portuguesa viajó desde Lisboa con unos papagayos, quizá como regalo para los monarcas castellanos. Archivo General de Simancas, Valladolid (en adelante AGS), Casas y Sitios Reales (CSR), Leg. 1, fol. 86.

⁶ Este viaje se relaciona con la llegada de resabios mudéjares al espíritu y la ornamentación de las nuevas salas y los jardines de los palacios reales portugueses como ya escribieran Vergílio Correia, Reinaldo dos Santos, Lambert, Lozoya, Tavares Chicó, Serrao, Días o Caamaño. Más allá de las diversas interpretaciones, mocárabes, azulejos y arcos de herradura son los elementos que identifican esta arquitectura “manuelina mudéjar”, elementos que pudo ver don Manuel en los techos de palacios nobles en los que residió durante este viaje, desde las casas de Toledo a la Aljafería de Zaragoza. La vía de transmisión aún se nos escapa pero estaría en relación con el medio profesional encargado de materializarlas, posiblemente de origen castellano (Alonso Ruiz, *Emmanuelis iter in Castellam*).

Al día siguiente debía producirse el juramento en las cortes aragonesas⁷. De esa fecha es el comienzo de los gastos documentados de la comitiva en la ciudad⁸. Mientras, el juramento se complicaba; Resende nos informa de que el rey Fernando encontró la oposición de ciudades como Barcelona y Valencia que no jurarían a doña Isabel como heredera sin conseguir nuevos privilegios. Por su parte Zurita añade que “Mas hubo en esto gran altercación: así porque se entendió que nunca en Aragón había sido jurada princesa, y hubo algunas sustituciones de los reyes pasados que lo prohibían, como en el haber de jurar al rey don Manuel”⁹.

Estando así las cosas, se precipitó el fatídico final; Zurita escribe que “no permitió Nuestro Señor, que fuese ella la primera, que había de ser jurada en este reino”¹⁰. El 23 de agosto, tras dar a luz al príncipe don Miguel, con la consiguiente alegría en la ciudad y en el reino, la reina de Portugal moría a las pocas horas en brazos de su padre el rey Fernando¹¹.

El dolor de nuevo invadía la corte¹². Numerosas muestras de condolencia y dolor partieron de las ciudades castellanas que se vistieron de luto¹³, y la literatura no fue ajena a todo ello como evidencian obras como el Panegírico de Diego Guillén de Ávila o las coplas que Francisco de Ávila dedica al recién nacido y a su madre en el *Vergel de discretos* publicado en 1508¹⁴.

Pronto se iniciaron los duelos y procesiones; todas las parroquias zaragozanas con sus cruces acudieron a la Seo, desde donde salió la comitiva hacia el monasterio franciscano, hoy desaparecido, de Nuestra Señora de Jesús, y “celebraron una missa con grande aparato y musica”¹⁵. Estaba “el cuerpo de la Princesa en un tumulo muy sumptuosamente adrezado dentro del rexado de la capilla mayor de la iglesia de Santa Maria de Jessus con 12 hachas ardiendo”¹⁶.

Durante esos últimos días de agosto la documentación castellana recoge nóminas de pagos por gastos ocasionados por la muerte de la Reina. Del día 27 es el mandamiento de pago a Palacios “moro” de la cantidad de 1.800 maravedíes “por el ataud e candeleros de madera” que se emplearon en las exequias de la princesa castellana¹⁷. El 31 de agosto el rey de Portugal firma una nómina para que el contador Martín de Salinas pague al Licenciado Vázquez, el “físico” de la reina, al boticario, así como gastos de trompetas, velas, terciopelo negro, la “fechura de unas tablas de oro pa(ra) los corporales” y “a mallol platero de fechura de vn candeleriço e de una guarnyçon de oro pa vn libro

⁷ Zurita, *Anales de Aragón*, Libro III, cap. XX.

⁸ Como pagos de acémilas, hilo de aguja, compras de papel, pagos a Covarrubias el bordador, una luna para el espejo de su alteza, “por llevar los organos y los fuelles de las casa de que los adouo a palacio”, etc. AGS, CSR, Leg. 47, fols. 226-35.

⁹ Resende, *A entrada del Rey*, 312.

¹⁰ Zurita, *Anales de Aragón*, Libro III, cap. XXX.

¹¹ “andaua en días de parir, e bem pejada, e por su ama disposiçam andaua muy temORIZADA de morrer, e como moler tam prudente, virtuosas, tam deuota, e tam amiga de Deos como era ella, e pello receo que trazia, tinha seu testamento feyto, e muy virtuosamente ordenado, e estaua de pouco confessada e comungada, e toda las cousas feytas tam perfeitamente, quanto a hua singular pessoa pertencia”. Resende, *A entrada del Rey*, 312.

¹² El humanista Pedro Mártir de Anglería escribe un largo panegírico a la muerte de doña Isabel publicado en Sanz Hermida, *A vos Diana primera leona*, 384.

¹³ AGS, RGS, 1498-09-04. Diversas referencias en el Registro General del Sello aluden al luto por la princesa castellana, por ejemplo en las villas de Olmedo y Medina del Campo.

¹⁴ Martínez Alcorlo, *La literatura*, 264.

¹⁵ Espes, Diego de: “Historia ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesu Christo Señor y Redemptor nuestro hasta el año de 1575”, Archivo de la Catedral de Zaragoza, (vol. II, fol. 724), cit. Ibáñez Fernández, *Don Hernando de Aragón*, vol. I, 149, nota 425. Agradecemos a Javier Ibáñez (Universidad de Zaragoza) que pusiese este documento a nuestra disposición.

¹⁶ Espes, *Historia ecclesiastica*, fol. 726.

¹⁷ AGS, CSR, Leg. 1, fol. 99.

de la reyna” la cantidad de 6.151 maravedíes¹⁸. Ese mismo día el rey Manuel ordenaba a Martín de Salinas que emplee toda la plata blanca que ha recibido de Inés de Albornoz, camarera de la reina de Portugal, para cumplir con las deudas y cargos de la difunta¹⁹. Al respecto, las cuentas también incluyen pagos a los miembros de la casa de la princesa-reina, como los 10.000 maravedíes entregados a “Felipe pintor” y un capellán portugués²⁰, o los 50.000 maravedíes que se entregaron a Sarmiento “veedor que fue de la reyna princesa” para la costa de las damas que se enviaron a Portugal²¹. El 12 de septiembre, la reina católica libraba 10 cuentos de maravedíes a Martín de Salinas, el secretario de la reina de Portugal, para el gasto de su servicio y de otras cosas referentes al servicio de su difunta hija de los últimos cinco años, en referencia a los pagos de los sueldos de los oficiales de su casa²². Tiempo después, las cuentas siguen recogiendo pagos pendientes a miembros de la casa de la reina difunta; en 1499 se paga a Alfonso Patiño por el tiempo que estuvo en Portugal al servicio de la reina como su contador²³ o a los plateros Montemayor y Juan de Valladolid²⁴.

Mientras, las exequias seguían su curso y se bautizaba al pequeño heredero de todos los reinos peninsulares²⁵. Ese mismo día los jurados de Zaragoza fueron a dar su pésame al rey de Aragón, quien les manifestó su deseo de que las honras a su hija se realizasen en el Monasterio de Santa María de Jesús²⁶. El cabildo catedralicio reclamó entonces su derecho a realizar tales exequias²⁷. Al día siguiente se solucionó el conflicto, acordando hacerse en el monasterio por cumplir el deseo del monarca, pero sin perjuicio de los derechos de la Seo, que finalmente dio su autorización, por lo que el 6 de septiembre “continuose el acto funeral con todo el aparato y solemnidad que en funerales Reales se acostumbraba, hizo el obispo el oficio”. En la ceremonia de la capilla ardiente jugó un destacado papel el paño de brocado que fue custodiado por los jurados de la ciudad hasta que fue

¹⁸ AGS, CSR, Leg. 1, fol. 93a. 31 de agosto de 1498. Nómina de pagos ordenada por el rey don Manuel. En fol. 94 la misma nómina es ordenada por los Reyes Católicos.

¹⁹ AGS, CSR, Leg. 1, fol. 93b.

²⁰ AGS, CSR, Leg. 1, fol. 95. El pintor es Felipe Mauros Picardo, documentado desde 1496 (coincidiendo con la estancia de la Corte en Burgos para los esponsales del príncipe don Juan) al servicio de la princesa como iluminador, tarea por la que recibirá un salario de 15.000 maravedíes anuales hasta la muerte de la princesa, pasando a trabajar para su madre la reina católica (en AGS, Cy SR, Leg. 1, fol. 26). En octubre de 1499 consta ya al servicio de Isabel la Católica (Domínguez Casas, *Arte y etiqueta*, 127-28).

²¹ De la Torre, *Cuentas de Gonzalo de Baeza*, t. 2, 398. Nómina del 10-IX-1498.

²² De la Torre, *Cuentas de Gonzalo de Baeza*, t. 2, 408-409, 419. Los pagos a otros miembros de la casa siguen reuniéndose en las cuentas mucho tiempo después: al maestro Ampudia, a varias criadas de la difunta, etc. En De la Torre, *Cuentas de Gonzalo de Baeza*, t. 2, 458, 471, 478, 479, 485, 489, 511, 575, 612 y 657.

²³ AGS, CSR, Leg. 1, fol. 108. Años después, se siguen tomando cuentas a Patiño; destaca la de 18 de mayo de 1520 en que el entonces comendador daba cuenta de 383.839 reales gastados en Medina del Campo quizá con motivo de la preparación de la recámara de la novia rumbo a Portugal: objetos de plata, bordaduras de oro para la reina de Portugal, sedas, telas, cintas, paño para la cama, almohadas, y 30 arcas para “trazer a recamara desde Medina del campo até estes nossos reinos”. Braamcamp Freire, *Cartas de quitacio*, 204.

²⁴ Al primero por la hechura de “unos abanicos de oro que hizo pa(r)a la reyna y princesa en varcalona”. Fernando Llánéz de Montemayor será el platero que mantenga una relación más larga con Isabel, trabajando para ella incluso cuando ésta se encontraba en Portugal. Existe una relación hecha en Lisboa y Évora del año 1498 dando cuenta de lo que hizo Montemayor para la reina difunta. Véase Cruz Valdovinos, *Platería en la época de los Reyes Católicos*, 246. La referencia al segundo está en relación con el encargo del prior del monasterio de San Juan de Jerez para “las ymajenes que yo hago a su alteza que santa gloria aya que son san jorge y san juan evangelista”. AGS, CSR, Leg. 1, fols. 98 y 113.

²⁵ El 4 de septiembre fue bautizado don Miguel en la Seo; el cronista Espes añade que la ceremonia se realizó “en la capilla Parrochial de San Miguel que fundo el Arçobispo don Lope Hernandez de Luna de rico y sumptuosso edificio y dotada de grandes Prebendas”.

²⁶ Lop Otín, *El convento de Nuestra Señora de Jesús*.

²⁷ Argumentaban que “haçer capelarden es insignia Real y que no se puede haçer si no en la metropoli porque el Jurar coronar y haçer honras del rey todo se ha de haçer en el asseo y que nunca se ha visto lo contrario en la cassa y Reyno de Aragon y assi que no entienden ni deliberan oyr en dar licencia no llamar las Parrochias por ser notable perjuizio de las preeminencias de la metropolitana”. Espes, *Historia ecclesiastica*, fol. 725 vto.

entregado a la reina doña Isabel. A finales de mes se ordenaba el pago de todas las costas “para la sepultura e obsequias de la Reyna e princesa nuestra muy cara e muy amada hija que aya gloria en el monasterio de santa maria de hiesus”, así como pagar a los plateros que se encargaron de tasar la plata y oro de la cámara y capilla de la princesa, y gastos en llevar ornamento al monasterio de Monserrat en Barcelona²⁸.

No se ha localizado hasta la fecha el testamento de doña Isabel. Sabemos, sin embargo por García de Resende y por el historiador Tarsicio de Azcona que la reina dejó redactada su última voluntad y el traductor castellano del *Carro de las Donas* (obra dedicada a doña Isabel e impresa en Valladolid en 1542 por Juan de Villalobos) también referirá la existencia de ese documento al escribir: “E como ella hera tan christianísima dexó su testamento hecho, y mandó que lo que pariesse si fuesse fijo le pusiesen Miguel, e si fuesse hija, Ana. Mandóse enterrar en el hábito de sant Francisco y que la llevassen a enterrar al devotíssimo monasterio de santa Ysabel de Toledo de la orden sancta Clara, la qual está allí sepultada.”²⁹

Como sus testamentarios actuaron sus padres, Fernando e Isabel, y así consta en las cartas que emitieron en 1499 concediendo la libertad a los esclavos de la reina portuguesa, en cumplimiento de lo dispuesto por ésta³⁰. Poco más sabemos de sus últimas voluntades, con la excepción de una nota que parece autógrafa de la princesa, sin fechar ni firmar, en la que se recogen las cantidades que habían de darse a diversas personas y monasterios portugueses³¹. En este documento se citan donaciones al monasterio de Jesús de Setúbal³², a Odivelas, para el coro de Santa María de Gracia³³, para el dormitorio de la cárcel de Veja³⁴ y para San Benito de Lisboa.

Si volvemos a lo ocurrido en Zaragoza, reunidas las cortes, el 22 de septiembre era jurado como heredero de Aragón el pequeño príncipe en la Sala Real del edificio de la Diputación³⁵. Por entonces se comienza a ordenar la marcha de la comitiva portuguesa³⁶. Don Manuel llegaba a Lisboa el 9 de octubre³⁷ y el 15 de ese mes los castellanos abandonaban la ciudad del Ebro rumbo a Toledo, donde en diciembre se llamaba a los procuradores en cortes para jurar al príncipe don Miguel como heredero al trono castellano³⁸.

²⁸ AGS, CSR, Leg. 1, fol. 104. 26 de septiembre de 1498.

²⁹ Sanz Hermida, *A vos Diana*, 383.

³⁰ AGS, RGS, 3-III-1499, 3-V-1499 y 20-V-1499.

³¹ AGS, CSR, Leg. 9, fol. 721.

³² Mendes Atanázio, *A arte do manuelino*, fot. 43-46.

³³ Quizá en referencia al Monasterio de Santa María de Gracia en Santarém, fundado en el último cuarto del siglo XIV por Afonso Telo de Meneses y doña Guiomar de Villalobos. (Matos Sequeira, G. de: *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Santarém*. III, Lisboa, 1949, p. 63 o Serrão, Joaquim Veríssimo: *Santarém. História e Arte*. Santarém, 1959). Sin embargo, la actual iglesia no conserva coro por lo que quizá la referencia tenga que ver con la capilla mayor; agradecemos a Ricardo Nunes da Silva las indicaciones al respecto.

³⁴ Quizá el donativo de doña Isabel haga referencia a alguna estancia del castillo que, aunque levantado en excelente cantería durante el reinado de Juan I, bien pudo ampliarse en el reinado de don Manuel. No hemos localizado ningún edificio destinado a cárcel como tal (Véase Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*).

³⁵ Según Espes (Espes, *Historia ecclesiastica*, fol. 727 vto.): “Los Principales del estado eclesiástico que concurrieron en este acto fueron estos, Don Alonso de Aragon administrador perpetuo del Arçobispado de Caragoça hijo del Rey Don Guillen Ramon de Moncada obispo de Tاراcona, Don Fray Pedro de embun abbad de Beruela, Don fray Luis de espes comendador mayor de Alcañiz, Pedro Capata Prior de Santa Maria del Pilar de Caragoça y fray Juan de Gotor por Don fray Diomedes de Villaragut castellan de Amposta.”

³⁶ AGS, CSR, Leg. 1, fol. 100. Mandamiento para dar al veedor Sarmiento 2 acémilas con el fin de llevar las cosas de las damas que S.A. enviada a Portugal, 13 sep, 1498.

³⁷ Gois, *Chronica do Sereníssimo Senhor Rei D. Manuel*, 35.

³⁸ Carretero Zamora, *Corpus documental*, 63. Ese mismo día consta en Zaragoza el pintor Miguel Sittow (Morte García, *Artistas de la Corte*, 427). Era desde 1492 el primer pintor de la Casa de la Reina Isabel la Católica, realizando desde entonces su trabajo como pintor de cámara especializado en los retratos que se

Ya en Lisboa, las cuentas portuguesas recogen referencias a pagos a oficiales de la casa de la reina difunta en consideración a los servicios prestados³⁹. Continúa Espes que “En Principio del mes de octubre fue lleuado el cuerpo de la Princesa a sepultar al monasterio de religiosas de Santa Isabel de la Ciudad de Toledo que fundaron el Rey y la Reyna en las casas que fueron de Doña Ines de Ayala madre de Doña Marina de Cordoba primera mujer del Almirante don Fadrique que fue madre de la Reyna doña Juana muger segunda del Rey don Juan y aguela del Rey católico”⁴⁰. Como era su deseo fue enterrada en el coro, en un espacio incorporado por entonces a los pies de la iglesia. Era entonces un convento en obras; en torno a estas fechas se procedía a la reconstrucción de la cabecera del templo anexionándose la antigua iglesia de San Antolín y unas antiguas casas llamadas de “la reina”. Para todo ello se había dado permiso en agosto de 1497 y la obra estaba terminada en 1543⁴¹. En la portada principal aún podemos contemplar junto a las armas de Castilla, restos de la antigua fachada de los palacios de la abuela del rey sobre los que se fundó el monasterio (Fig. 2).

Años más tarde, la reina Isabel la Católica en su testamento (fechado el 12-X-1504) declara su intención de que le acompañe a la Capilla Real de Granada el cuerpo de su querida hija: “luego que mi cuerpo fuere puesto e sepultado en el monasterio de Sancta Isabel de la Alhambra de la çibdad de Granada, sea luego trasladado por mis testamentarios al dicho monasterio el cuerpo de la reyna e princesa doña Ysabel, mi hija que aya sancta gloria”⁴². Es así, que la reina de Portugal, doña Isabel de Castilla, debía reposar en la Capilla Real de Granada, donde se encuentra el cuerpo de sus padres, su hijo y su hermana Juana junto a su esposo. Sin embargo, hoy lo cubre una moderna tarima de madera en el coro de las monjas, sin lápida ni recuerdo alguno hacia esa mujer cuya vida fue fundamental para el destino de los reinos peninsulares.

En Toro (Zamora) el 5 de marzo de 1505 se toma el cargo a Juan de Velázquez, testamentario de la reina Isabel la Católica difunta, de unas arcas que quedaron en posesión de la reina y que habían pertenecido a su hija Isabel⁴³. Junto al resto de los bienes de su madre difunta, el contenido de estas arcas es subastado en almoneda excepto la ropa en que murió la infanta, razón por la que no se tasa ni se vende. Se trata de un interesante conjunto de ajuar doméstico, libros devocionales e imágenes religiosas que se tasan y se venden, como una tabla de la Verónica que se vendió a María de Velasco en 3.000 maravedíes, un San Juan Bautista que incluía la imagen del rey Fernando y el príncipe don Juan que fue regalado a Pero García, una tabla pintada de la Salutación, un lienzo con la Quinta Angustia y la Madgalena, otro lienzo de la muerte de la Virgen, “cuatro imágenes de oro que son de las de Daroca”, etc. A esta lista se añaden además tapices y retablos (algunos tasados por Felipe Morras, identificado con Mauros Picardo), así como joyas, relicarios de oro, cuentas de ámbar, jarras, rosarios, portacartas, cofrecillos, patenas y un arca de libros manuscritos y de molde, en general de temática religiosa (como varios con los sermones de San Agustín). Otro de estos cofres fue enviado a la entonces nueva reina de Portugal, hermana de la difunta. Otra nómina de libros de la reina-princesa fueron vendidos aparte; según una relación hecha en Arévalo el 11 de junio de 1505 se apreciaron 21 libros de la difunta entre los que se citan varios libros “de mano”. Destaca un *Regimiento de Príncipes* historiado en su primera hoja con la imagen de los Reyes Católicos, “todo de

intercambiaron para negociar las alianzas matrimoniales de los hijos de los reyes. De hecho, parece que al menos hizo dos retratos de la reina de Portugal (Alonso Ruiz, *Emmanuelis iter in Castellam*).

³⁹ A Joao Afonso de Beja, a Fernando Brandao, criados de la reina, a Isabel de Sosa, su camarera mayor, a Joao de Meneses su mayordomo mayor, a Pedro de Castro, veedor de su hacienda, etc. Archivo Nacional Torre do Tombo (Lisboa), Chancelaria de don Manuel I, livro 41, fol. 73 vto., documentos n.º 720, 721, 724, 731, 734, 740.

⁴⁰ Espes, *Historia ecclesiastica*, fol. 728.

⁴¹ Sobre este convento véase AA.VV., *Arquitecturas de Toledo*, vol. I, 180-192.

⁴² Torre y del Cerro, *Testamentaria de Isabel la Católica*, 88.

⁴³ *Id.*, 262-271, en AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, Leg. 192, fol. 51.

letras azules, coloradas y verdes”, así como libros de molde de temática religiosa (un sacramental, un libro de los sermones de San Agustín y otro con sus obras)⁴⁴.

Este trabajo saca a la luz donaciones a construcciones portuguesas realizadas por la reina Isabel de Portugal, a la vez que reconstruye los últimos días de vida de esta infanta, princesa y reina. La realidad artística y material de este último viaje de la hija primogénita de los Reyes Católicos refleja la importancia de los objetos suntuarios y artísticos entre las élites cortesanas de finales del siglo XV, a la vez que revela una destacada carga devocional. Si la reina Isabel La Católica fue una de las promotoras artísticas más importantes de su tiempo, consciente de la utilidad del lenguaje artístico como símbolo de poder, su hija primogénita no vivirá ajena a ese mundo artístico si bien la presencia de artistas a su servicio (Felipe Mauros, pintor iluminador, plateros, etc.) fue considerablemente menor a los de su progenitora y destacando en ella un fuerte componente devocional que le aleja del papel jugado por su madre.

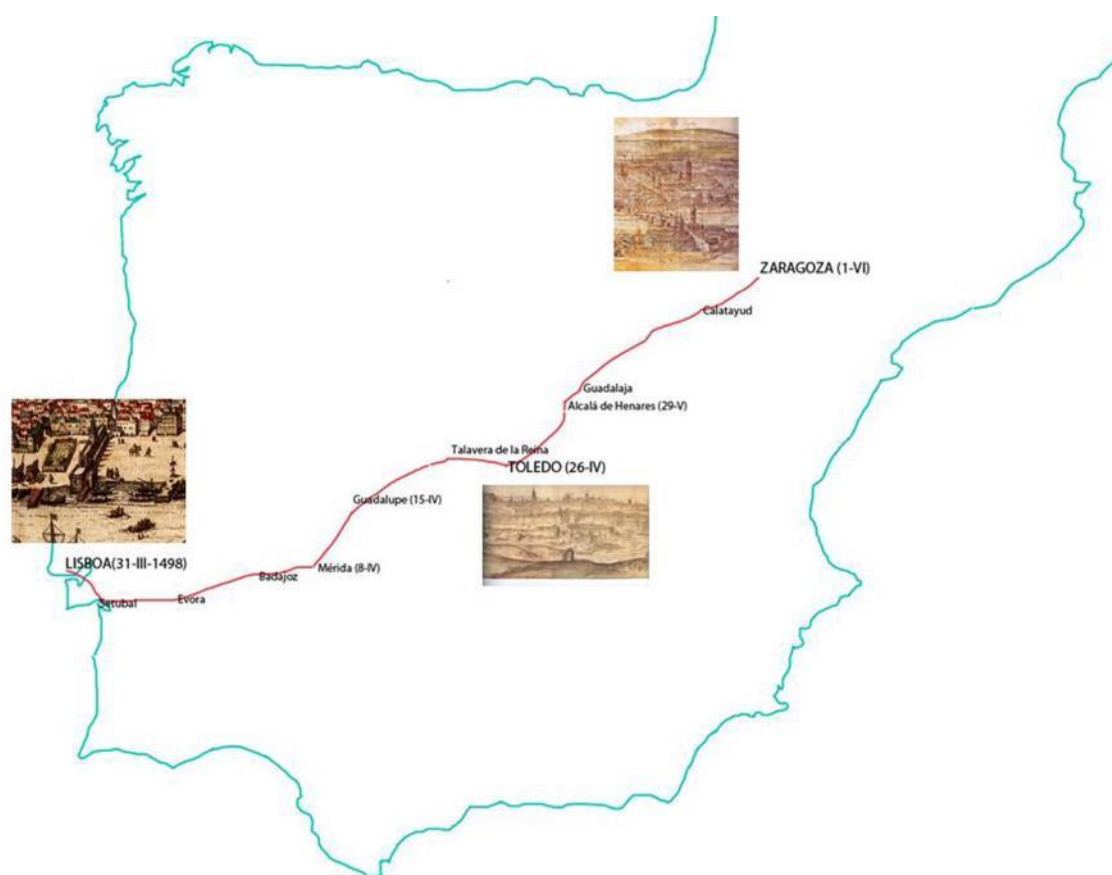


Fig. 1 – Itinerario del viaje de la reina de Portugal por Castilla en 1498

⁴⁴ Ruiz García, *Los libros*, pp. 326-330.



Fig. 2 – Portada del convento de Santa Isabel en Toledo

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. *Arquitecturas de Toledo*. Vol. I. Toledo, 1991: 180-192.

ALONSO RUIZ, B. “*Emmanuelis iter in Castellam*: el viaje de los Reyes de Portugal por Castilla en 1498”, in *Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA): Universitat Jaume I, Setiembre de 2012*, ed. Victor Mínguez. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, 2537-2554.

BERNALDEZ, Andrés. *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*. Edición y estudio por Manuel Gómez-Moreno y Juan de M. Carriazo. Madrid: Real Academia de la Historia, 1962.

BRAAMCAMP FREIRE, A. “Cartas de quitação del rei d. Manuel”, in *Arquivo Historico Portuguez*, Vol. 1, n.º 6, 1903.

CARRETERO ZAMORA, J.M. *Corpus documental de las Cortes de Castilla (1475-1517)*. Madrid, 1993.

CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992.

DE GOIS, Damião. *Chronica do Sereníssimo Senhor Rei D. Manuel. 1566*. Lisboa: Edición de Rodrigo Antonio de Noronha e Menezes, 1749.

DOMÍNGUEZ CASAS, R. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.

ESPANCA, T. *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Beja*. Vol. I. Lisboa, 1992.

GARCIA DE RESENDE. “A entrada del Rey dom Manoel em Castella”, in *Crónica de dom Joao II e miscelanea*, (Ed. 1545 y 1554). Lisboa, 1973.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. *Don Hernando de Aragón y los arzobispos zaragozanos de la Casa Real. Política artística (1458-1575)*. Zaragoza, 2000.

LOP OTÍN, P. “El convento de Nuestra Señora de Jesús de Zaragoza: presentación de un plano inédito del 1880”, in *Artigrama*, 25, 2010: 491-506.

MARTÍNEZ ALCORLO, R. “La literatura en torno a las hijas de los Reyes Católicos: inicios de una tesis doctoral”, in *Dicenda – Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 30, 2012: 253-266.

MENDES ATANÁZIO, M.C. *A arte do manuelino*. Lisboa, 1984.

MORTE GARCÍA, C. “Artistas de la Corte de los Reyes Católicos en Zaragoza”, in *Archivo Español de Arte*, n.º 280, 1997: 426-429.

RUIZ GARCÍA, E. *Los libros de Isabel la Católica*. Madrid, 2004.

SANZ HERMIDA, J. “A vos Diana primera leona: literatura para la princesa y reina de Portugal, la infanta doña Isabel de Castilla”, in *Península – Revista de Estudios Ibéricos*, n.º 1, 2004: 379-94.

SEQUEIRA, G. de Matos. *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Santarém*. III. Lisboa, 1949.

TORRE, A. de la e E.A. De la Torre. *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*. Madrid: CSIC, 1955.

TORRE Y DEL CERRO, A. de la. *Testamentaria de Isabel la Católica*. Barcelona, 1974.

VERÍSSIMO SERRÃO, Joaquim. *Santarém. História e Arte*. Santarém, 1959.

ZURITA, Jerónimo de. *Anales de Aragón*. Libro III, cap. XX, 1580.

22 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 2 – TEMAS DE ARTE MEDIEVAL**“Um bom e fermoso paço do concelho” no “milhor e mais nobre lugar da uila”****Luísa Trindade**

Centro de Estudos Sociais, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra

Caroline Aragão Cabral

Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra

Em território português, os paços do concelho são uma conquista do século XIV: surgidos na segunda década e divulgados nos anos 30-40, constituem uma realidade comum e extensível a todo o reino em finais da década de 80¹.

O designativo “paço”, mais do que uma arquitectura qualificada, caracteriza, por analogia com a morada régia ou senhorial, um espaço de poder, neste caso a sede do poder local, no qual o monarca delega parte substancial da sua autoridade. A par de edificações comuns ou do aproveitamento de velhas torres defensivas (Coimbra, Silves, Penamacor e Melgaço), tentou-se desde os primeiros momentos dotar os concelhos de “bons e fermosos paços”. Intenção comprovada pelos mais antigos casos conservados: Bragança, Estremoz², Monsaraz e Avis³, todos eles de meados de Trezentos.

A sua análise conjunta permite elencar alguns traços comuns. Em primeiro lugar, a absoluta centralidade da localização, invariavelmente junto à igreja matriz. Tal como os templos contíguos, distinguem-se do casario comum pelos materiais em que são edificados preterindo a vulgaridade e fragilidade da madeira a favor da pedra. Mas distinguem-se também pelo cuidado na concepção dos vãos ainda que estes encontrem a sua principal explicação num conjunto de opções programáticas.

E aqui emerge um outro denominador comum que importa valorizar: a concepção de um espaço vazado e permeável, a um tempo protegido e aberto ao exterior. Como já tivemos oportunidade de analisar detalhadamente, em Estremoz e Monsaraz o espaço surge bipartido, associando um

¹ Referidas sobretudo em trabalhos de âmbito monográfico, e como tal numa perspectiva isolada e essencialmente descritiva, os paços do concelho ou casas da Câmara têm despertado nos últimos anos um interesse renovado. Aos trabalhos das autoras deste texto, desenvolvidos com enfoques e cronologias diversos, soma-se a recente investigação de fundo de Carlos Caetano. A sua recolha exaustiva possibilita, pela primeira vez, uma visão global do conjunto de edifícios dedicados à gestão concelhia em todo o espaço nacional, entre os séculos XIV e XVIII. Veja-se Caroline Almeida Aragão Cabral, *Casos de Câmara do séc. XV ao séc. XVIII: Uma análise da evolução* (Prova Final de Licenciatura, Universidade de Coimbra, 2003); Luísa Trindade, *Urbanismo na composição de Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013 (1.ª ed. de 2009); Carlos Caetano, *As Casas da Câmara dos Concelhos Portugueses e a Monumentalização do Poder Local (Séculos XIV a XVIII)*, (tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2011); Luísa Trindade, “Casas da Câmara ou Paços do Concelho: espaços de poder na cidade tardo-medieval portuguesa”, in *Evolução da paisagem urbana: sociedade e economia*, ed. Arnaldo Sousa Melo e Maria do Carmo Ribeiro, (Braga: Citcem, 2012), pp. 209-227; Caroline Almeida Aragão Cabral, *Casos de Câmara. Quatro Paços na Consolidação de um Modelo*, (dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra, 2012).

² José Custódio Vieira da Silva, *Paços medievais portugueses*, (Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002), pp. 89-90.

³ Jorge Rodrigues, “Os Paços medievais de Avis”, in *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: memoriam*, coord. M. Barroca, (Porto: FLUP, 1999), pp. 303-307.

corredor/galeria a uma vasta sala. Em ambos os casos a ligação faz-se por um portal ladeado por janelas duplas num esquema similar ao das salas capitulares monásticas e catedralícias onde o dispositivo portal-dupla janela se rasga sobre uma das naves ou galerias do claustro. Como se, quando confrontados com a necessidade de criar um espaço próprio para as suas reuniões, os homens-bons tivessem procurado inspiração nas salas do capítulo, funcionalmente idênticas e já amplamente testadas, por eles próprios, aliás, que a elas tantas vezes recorriam por empréstimo. Nos claustros, como agora nas casas da Câmara, a solução de galeria associada a uma sala rasgada por uma série de janelas respondia a duas exigências principais: fazer preceder o espaço de reunião de um espaço de espera capaz de albergar um número considerável de pessoas; criar, entre um e outro, e logo entre os membros que reúnem no interior e os que aguardam e observam do exterior, uma relação visual e auditiva permitindo diferentes níveis de participação⁴.

Reduzido ao salão, mas desenvolvendo até a permeabilidade entre interior/exterior, o edifício de Bragança surge rasgado em todas as faces por arcaria contínua. Na ausência de outros testemunhos materiais saliente-se como a recorrência a soluções vazadas — arcarias, galerias, pórticos ou simples alpendres — é amplamente reforçada pela documentação, bastando para tal lembrar o “Paço em arcos”, do Porto⁵, ou as “castras” de Évora⁶ e Montemor-o-Novo⁷.

Esta opção tipológica foi, aliás, comum a toda a zona de influência mediterrânica. Da Lombardia à Península Ibérica, as *laubia*, *loggeas* ou *lonjas* tornaram-se um traço identificativo dos edifícios camarários. A fortuna do modelo justifica-se por uma longa associação entre espaços porticados e duas práticas concretas: o exercício da justiça⁸ e o desenrolar de atividades comerciais⁹. Ora qualquer destas duas funções ocupou um lugar central na gestão concelhia.

Era em pórticos térreos que os monarcas ou os seus representantes exerciam a justiça. A justiça concelhia, ela própria um braço da justiça régia, adoptaria o mesmo esquema. Associada à função judicial, a utilização da Casa da Câmara para atividades comerciais terá sido, porventura, até mais determinante. Os Paços concelhios acolhiam no seu interior, ou na sua proximidade imediata, o monopólio de determinadas transações. Por necessidade de controlo e fiscalização, a venda de cereais e carnes recaía sob a sua alçada direta, pelo que fangas e açougues ocuparam frequentemente o piso térreo dos edifícios camarários. E também para tal as arcadas surgiram como a resposta mais adequada. Viana do Castelo (à época Viana da Foz do Lima), Guimarães, Braga, Vila do Conde, Leiria, Coimbra e Setúbal são alguns exemplos de uma lista interminável.

Em síntese, tudo parece concorrer para a adopção de estruturas vazadas nos edifícios destinados à gestão urbana: a possibilidade de reunir de forma mais ou menos alargada consoante os assuntos em debate; o exercício e visibilidade da justiça; a acessibilidade nas trocas comerciais, são ações que explicam a associação entre espaços fechados e outros que estabelecem uma relação aberta com a envolvente urbana.

⁴ Luísa Trindade, *Urbanismo na composição de Portugal*, pp. 631-634. Sobre a casa do capítulo “cabeça do claustro” e sua configuração, veja-se Heidrun Stein-Kecks, “‘Clastrum’ and ‘capitulum’: some remarks on the façade and interior of the chapter house”, in *Der mittelalterliche Kreuzgang: The medieval cloister — le cloître au Moyen Âge, architecture, fonction und programm*, (Regensburg: Schell-Steiner, 2003), pp. 157-160.

⁵ Artur de Magalhães Bastos, “Notas e comentários: os diversos paços do concelho da cidade do Porto”, in *Vereações, anos de 1390-1395. O mais antigo dos Livros de Vereações do Município do Porto existentes no seu Arquivo*, (Porto: Câmara Municipal, 1937), pp. 252-258.

⁶ Gabriel Pereira, *Documentos históricos da cidade de Évora*, (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, fac-símile da edição de 1885, 1998), p. 144.

⁷ A. Banha de Andrade, *Breve História das ruínas do antigo burgo e concelho de Montemor-o-Novo*, (Évora: Grupo dos Amigos de Montemor-o-Novo, 1977), p. 15.

⁸ José Custódio Vieira da Silva, *Paços medievais portugueses*, pp. 216-217.

⁹ *Logge e/y Lonjas. I luoghi del commercio nella storia della città. Los lugares para el comercio en la Historia de la ciudad*, a cura di Giancarlo Cataldi e Roberto Corona, (Firenze: Alínea, 2002).

Na segunda metade de Quatrocentos, testado e apurado o programa, parece estar definida uma estrutura tipo. Para esta época contamos com um número muito superior de casos, mesmo que alguns apenas por registo gráfico ou escrito. A explicação para tal reside no surto construtivo que, de norte a sul, varreu todo o reino, atingindo o auge no governo de D. Manuel. É nesta época que expressões como “um bom e fermoso paço do concelho” no “milhor e mais nobre lugar da uila” ganham todo o sentido. O crescimento generalizado das vilas e cidades aliado à vontade política de configurar uma “nova centralidade”¹⁰, concentrando nas novas praças fora de portas os principais equipamentos urbanos e os símbolos tangíveis de um estado centralizado, cria a oportunidade ideal para a reedificação das sedes concelhias, agora com uma maior visibilidade e um marcado impacto urbanístico.

Insistentemente, as vereações reclamam novos edifícios, mais condizentes com a nobreza do burgo, mas também com a “nobreza” a que essas mesmas elites se pretendem guindar. “Estas aristocracias urbanas mimetizam os códigos e valores da aristocracia de sangue. Vestem-se à maneira da nobreza, habitam nas melhores ruas, rodeiam-se de criadagem. Desfilam nas procissões e nos cortejos em montadas ricamente ajaezadas e envergando vestes e joias ricas e deslumbrantes, entram na igreja com grandes comitivas e ocupam os lugares mais honoráveis”. Enfim, “ostentam a riqueza, o poder e a honra. Em vida e na morte”¹¹.

Não admira, por isso, que na consolidação do modelo arquitectónico da sua sede de atuação política seja igualmente detetável uma aproximação deliberada à imagem do paço nobre. Não se trata apenas das arcadas cuja presença se justifica (também) por questões funcionais, embora esse seja já um primeiro ponto de contacto. Referimo-nos à apropriação de elementos da iconografia paçã, como os coroamentos ameados, as pedras de armas ou a adopção da torre.

Da conjugação destes elementos resulta uma tipologia que, sobretudo a norte, revela uma consistência invulgar: é surpreendente a proximidade entre as casas da Câmara de Barcelos, Viana, Guimarães, Freixo de Espada à Cinta, Braga ou Vila Real.

Trata-se, em todos os casos, de um edifício isento de volumetria rectangular, com arcada térrea ocupando toda a fachada principal e parcialmente as laterais, piso nobre rasgado por amplas janelas e coroado por ameias.

Remetem para a composição do corpo joanino do Paço de Sintra, do Paço de Belas ou da Casa Cordovil, em Évora. Aliás, de que a arquitetura nobre era um paradigma conscientemente mimetizado pelas vereações, são testemunho os modelos escolhidos pelos homens-bons portuenses para a torre que erguiam em 1443¹²: uma escada idêntica à “do Paço do Senhor Bispo, que vai para a sua Câmara”; um tecto para a sala de reuniões, feito “pela guiza que Nosso Senhor El-Rei mandou fazer a sala do castelo de Lisboa” ou doutra “guiza melhor ainda”¹³.

Chaves, Monção, Póvoa do Varzim, Vila Flor ou Guarda seguem o modelo embora simplificando-o, prescindindo, por exemplo, do renque de ameias. Demostram igualmente a fortuna do modelo ao

¹⁰ Walter Rossa, “A Cidade Portuguesa”, in *História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995), vol. 3, pp. 260-263.

¹¹ Maria Helena da Cruz Coelho, “O Estado e as Sociedades Urbanas”, in *A Génese do Estado Moderno no Portugal Tardo-Medieval (Séculos XIII-XV)*, (Lisboa: UAL, 1999), p. 284.

¹² Além do edifício de Estremoz, assinado pelo mestre Anton, nada sabemos da autoria dos restantes. Note-se, todavia, que os equipamentos concelhios, no caso dos açougues, mereceram frequentemente uma atenção acrescida por parte das autoridades que, para a sua edificação, recorreram a arquitetos de renome e com provas dadas ao serviço da Coroa: o de Coimbra, entregue por D. Manuel a Diogo Boutaca; o de Beja, mandado edificar, em meados do século XVI, pelo Infante D. Luís, supostamente com traça de Diogo de Torralva; o de Elvas, erguido sob orientação de Francisco de Arruda.

¹³ Artur de Magalhães Bastos, “Notas e comentários: os diversos paços do concelho da cidade do Porto”, pp. 252-258.

longo de todo o século. Facto que é agora corroborado pelo Paço de Guimarães, um dos mais emblemáticos deste grupo e até agora datado dos anos imediatos a 1516, quando os vereadores diziam ser necessária uma “nova casa do concelho como cumpria à vila, porque a que tinham era a pior do reino e muito desbaratada”.

Nova documentação, todavia, obriga a reequacionar os tempos de construção. Trata-se do levantamento de Guimarães de 1569, recentemente identificado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro¹⁴ e do Tombo de 1612¹⁵. O rigor do primeiro aliado ao pormenor do segundo confirma que o edifício, na feição que hoje lhe conhecemos, só poderá ter sido erguido entre essas duas datas, nunca antes. A credibilidade do levantamento quinhentista, aferida no registo do Castelo, do Paço dos Duques, dos arruamentos ou na configuração dos quarteirões, não permite pôr em dúvida a realidade representada no local onde hoje se situa o Paço do Concelho, nem tão pouco a sua relação com a praça de S. Tiago, então muito diferente. Efetivamente, em vez do paço retangular, de fachada paralela ao largo da Oliveira, surgem claramente desenhados dois topos de edifícios estreitos, lado a lado. Já no Tombo, redigido meia centena de anos depois, descreve-se minuciosamente uma configuração que, nas suas linhas gerais, facilmente se identifica com a atual: um edifício que alberga a câmara e audiência no piso superior, assente sobre arcos onde vendem as hortaliças¹⁶.

Em Castelo Branco, Vila do Conde, Castelo Novo, sobretudo em Évora ou nos já mais tardios edifícios de Angra do Heroísmo e Palmela as janelas do piso nobre dão lugar a varandas, dispositivo de enorme referencial simbólico, palco e cenário dos principais atos da gestão concelhia a partir de onde a vereação vê e é vista. E também aqui não é difícil encontrar as principais referências: composições de fachadas conjugando arcarias térreas sobrepujadas por varandas, encontravam-se no emblemático Paço da Ribeira, no Paço régio de Coimbra¹⁷, no Marujal¹⁸ (Montemor-o-Velho), na Bacalhoa (Azeitão), no palácio dos Condes de Basto (Évora) ou no Paço de Arcos (Oeiras), para referir apenas alguns exemplos.

¹⁴ Mário Gonçalves Fernandes, “As plantas ‘De Guimarães’ e ‘De Vila do Conde’, da Biblioteca Nacional do Brasil”, in *III Simpósio Luso-Brasileiro de cartografia histórica, Anais*. (Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009). A planta foi, entretanto, publicada pela Sociedade Martins Sarmento. Sobre o cotejo dos dois documentos veja-se Caroline Aragão Cabral, *Casos de Câmara. Quatro Paços na Consolidação de um Modelo*, pp. 55-65.

¹⁵ Publicado por Alberto Vieira Braga, *Administração Seiscentista do Município Vimaranense*. (Guimarães: Câmara Municipal, 1992) pp. 275- 286.

¹⁶ Nesta tipologia cada piso corresponde a um conjunto de funções diferentes e de espaços especializados. O térreo alberga essencialmente as funções comerciais e a cadeia; o piso superior corresponde à dupla valência do edifício camarário: sala do conselho e tribunal ou, utilizando a terminologia coeva, câmara e audiência. A primeira, em regra um amplo salão onde decorriam as “vereações”, surge também designada como “*casa da fala*” ou “*relação*”. É a divisão por excelência que, mais tarde e por antonomásia, virá a designar todo o edifício. O princípio de progressiva privacidade enunciado por D. Duarte no *Leal Conselheiro* a propósito do paço nobre é também o que rege a estrutura do paço concelhio. Por isso a disposição da audiência e câmara nada tem de aleatório. À primeira, onde oficiais e magistrados acolhem diariamente as queixas de um número significativo de munícipes, destina-se o compartimento de mais fácil e direto acesso a partir do exterior. À câmara, espaço em que cada vez mais apenas um número restrito de homens tinha assento, correspondia a divisão de acesso mais recatado. Num decalque perfeito das palavras de D. Duarte, no seu interior só “*os maiores e mais chegados de casa devem haver entrada*”. É essa mesma crescente restrição à participação nas tomadas de decisão que justifica que nalguns casos existisse um outro compartimento, de menores dimensões, expressamente concebido para a discussão de assuntos do maior secretismo: no Porto é designado por “*câmara de parlamento apartado*”, em Évora por “*camarinha de dentro*”.

¹⁷ Veja-se a descrição feita em 1522, por ocasião da morte de Marcos Pires, em Pedro Dias, *A Arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença 1490-1540*, (Coimbra: Edições Portuguesas de Arte e Turismo, 1982), pp. 72-81.

¹⁸ Maria de Lurdes Craveiro, *A Arquitectura “ao romano”*, (Fubu ed., 2009), pp. 111-112.

É neste tipo que se inclui o desaparecido paço quinhentista de Setúbal. Erguido na “praça noua”, identificada como “o melhor e mais nobre lugar da uila”, com projeto debuxado na corte e assinado por Bartolomeu de Paiva, o paço é descrito ao pormenor em documentação coeva. A partir de um primeiro exercício de desenho, em alçado e planta, onde se conjuga toda a informação veiculada pelos diferentes documentos, entrevemos um edifício de grande porte, com fachada rasgada em dupla arcaria, formando a do piso térreo um alpendre e a superior uma varanda.

Ao carácter funcional do alpendre térreo, onde se encontrava o paço do trigo, o açougue e a cadeia, contrapunha-se o carácter nobre do piso superior, destinado a câmara e sala audiências, com varanda “solhada de castanho”, dotada de peitoril e arcos de “sarapanel [...] assentes em colunas com ‘noo na metade laurado darte dos noos que fez as culunas do Mestre nosso senhor na uaranda das suas casas’”. Note-se, de novo, a eleição de um paço nobre como modelo.

Coroavam o edifício “duas grinhas com suas bolas de cobre e bandeyras e auitos de samtiago”. Em 1534, em visita à obra, D. João III ordenava que “os arquos que aviam de ser sarapanees se fizessem Redomdos”. Verdadeiro dispositivo retórico de representação e poder, o “benefício e melhoria” que trazia à vila “pelo nobresjmento que aí se fez” foi aproveitado por D. João III para obrigar todos quantos vivessem na praça ou das suas janelas a avistassem a participar nos custos. A obra foi dada por terminada em 1537.

No mesmo ano iniciava-se a “Nobilissima Caza da Camera de Vila Real”, que hoje só conhecemos por descrição. Mas uma descrição pormenorizada onde todos os parâmetros atrás enumerados saem reforçados:

“Depois de augmentada a povoaçam extramuros se fes nova caza da Camera, à vista das portas principais da muralha formada sobre seis arcos que tem por tres lados. Em sima dellas fica huma baranda com suas colunas de pedra he esta caza, grande, quadrada e muy levantada, cujas paredes sam coroadas de ameeyas em tal forma que representa hum grande castello; entre as jenellas estam gravadas as armas reais como se pratica, douradas e pintadas”¹⁹.

“Como se pratica”, sublinhamos. Não apenas as pedras de armas mas o partido geral. Da sua expansão, geográfica e temporal, dão conta os edifícios concelhios erguidos em Baçaim, na Índia, e Angra do Heroísmo, nos Açores, para recorrer apenas a dois exemplos.

A verdade é que, no decorrer de Quinhentos, o Paço do Concelho torna-se um dispositivo retórico de prestígio e afirmação social compensando, pelo poder da imagem, a perda efetiva de poder que um estado progressivamente mais centralizado e atuante inevitavelmente significava para as elites locais.

¹⁹ Fernando de Sousa e Silva Gonçalves, *Memórias de Vila Real*, (Vila Real: Arquivo Distrital – Câmara Municipal, 1987), 1.º vol., p. 204.



Fig. 1 – Antigos Paços do Concelho de Estremoz (1 e 2), Bragança (3) e Monsaraz (4, 5 e 6)



Fig. 2 – Paços do Concelho de Barcelos, Viana do Castelo, Guimarães, Braga, Freixo de Espada à Cinta e Chaves (os três últimos desaparecidos)

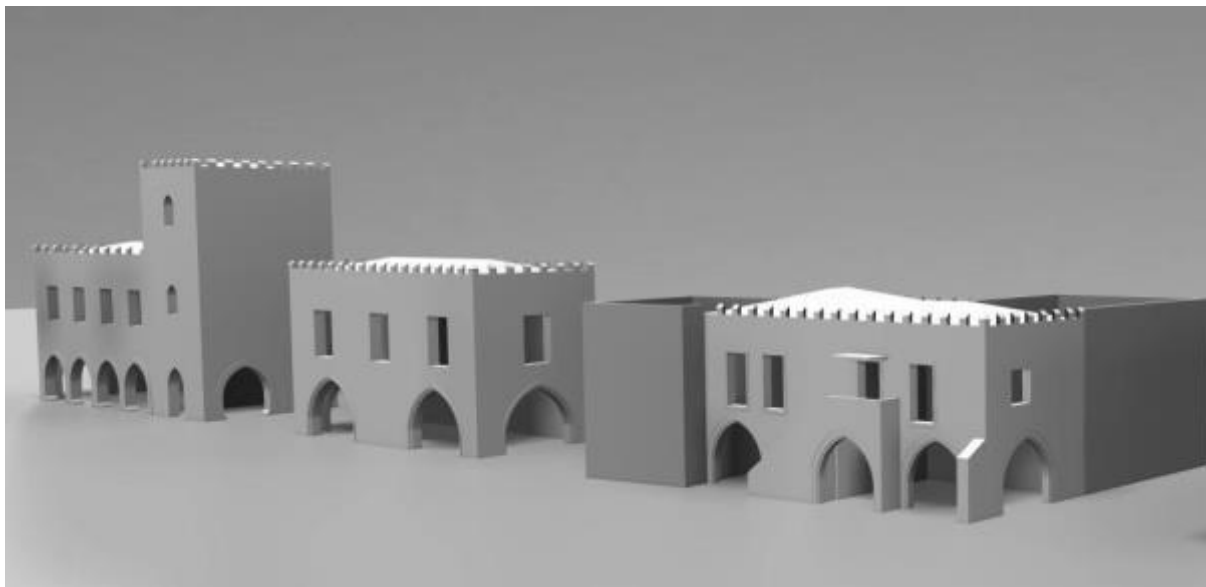


Fig. 3 – Reconstituição hipotética das Casas da Câmara de Barcelos, Viana da Foz do Minho (do Castelo) e Guimarães

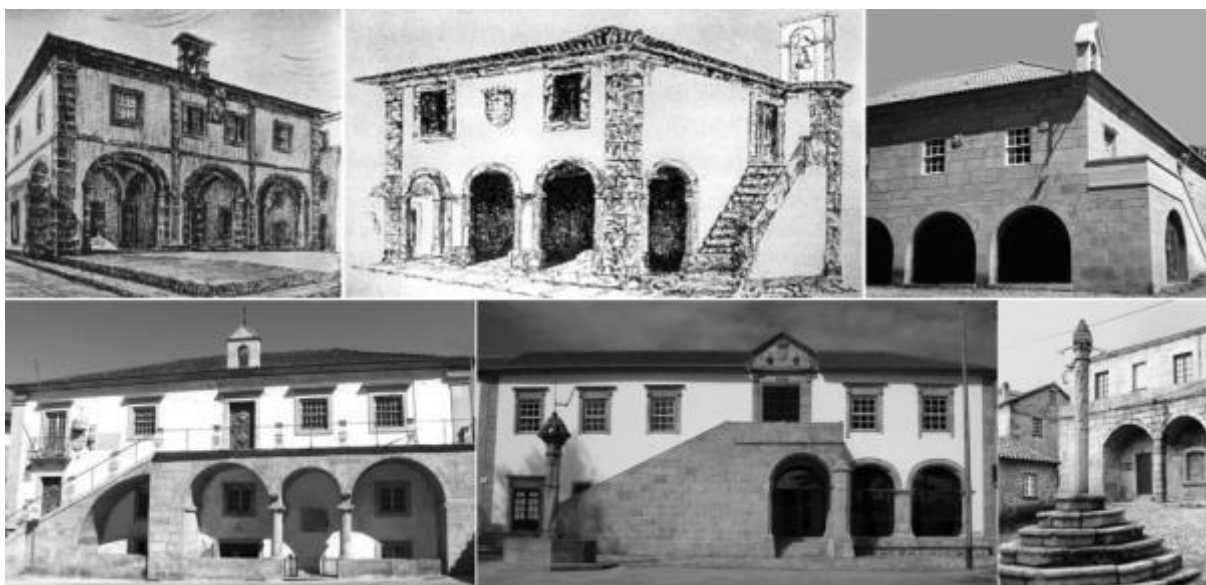


Fig. 4 – Paços do Concelho de Monção, Póvoa do Varzim, Vila Flor, Castelo Branco, Vila do Conde e Castelo Novo



Fig. 5 – Paço de Sintra, Paço de Belas (Sintra) e Casa Cordovil (Évora). Paço do Marujal (Montemor-o-Velho), Quinta da Bacalhoa (Azeitão) e Palácio dos Condes de Basto (Évora)

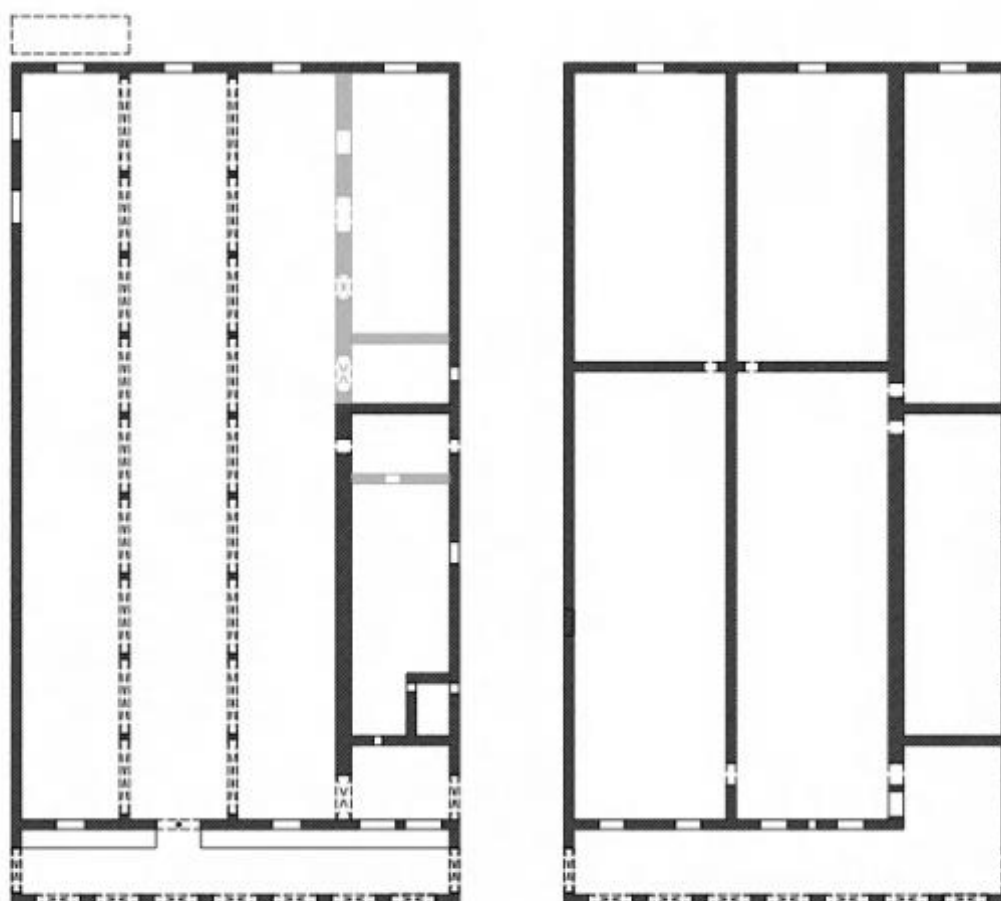


Fig. 6 – Reconstituição hipotética da planimetria da Casa da Câmara de Setúbal (piso térreo e piso nobre)

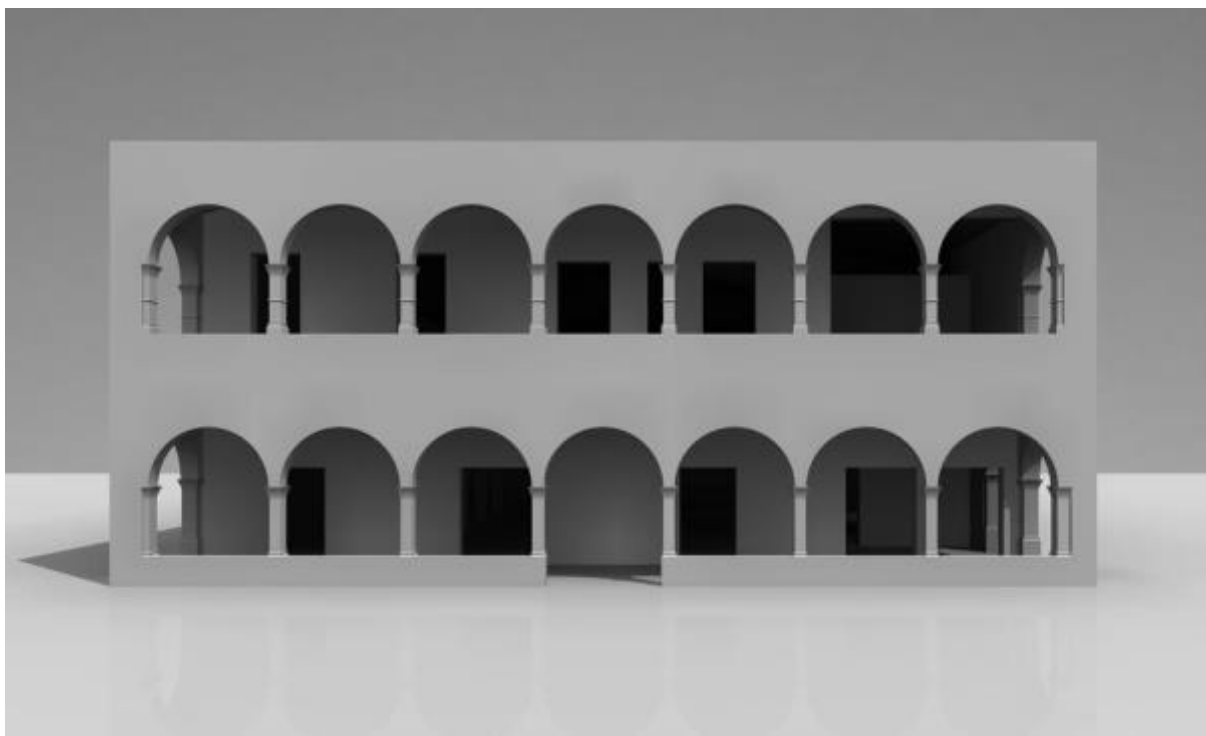


Fig. 7 – Reconstituição hipotética da Casa da Câmara de Setúbal



Fig. 8 – Paços do Concelho de Baçaim (Índia) e Angra do Heroísmo (Açores)

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, António Banha de. *Breve História das ruínas do antigo burgo e concelho de Montemor-o-Novo*. Évora: Grupo dos Amigos de Montemor-o-Novo, 1977.

BASTOS, Artur de Magalhães. “Notas e comentários: os diversos paços do concelho da cidade do Porto”, in *Vereações, anos de 1390-1395: O mais antigo dos Livros de Vereações do Município do Porto existentes no seu Arquivo*. Porto: Câmara Municipal, 1937.

BRAGA, Alberto Vieira. *Administração Seiscentista do Município Vimaranesse*. Guimarães: Câmara Municipal, 1992.

CABRAL, Caroline Almeida Aragão. “Casos de Câmara: Quatro Paços na Consolidação de um Modelo.” Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra, 2012.

—. *Casos de Câmara do séc. XV ao séc. XVIII: Uma análise da evolução*. Prova Final de Licenciatura, Universidade de Coimbra, 2003.

CAETANO, Carlos. “As Casas da Câmara dos Concelhos Portugueses e a Monumentalização do Poder Local (Séculos XIV a XVIII).” Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

CATALDI, Giancarlo e Roberto Corona (ed.). *Logge e/y Lonjas. I luoghi del commercio nella storia della città. Los lugares para el comercio en la Historia de la ciudad*. Firenze: Alínea, 2002.

COELHO, Maria Helena da Cruz. “O Estado e as Sociedades Urbanas”, in *A Génese do Estado Moderno no Portugal Tardo-Medieval (Séculos XIII-XV)*. Lisboa: UAL, 1999.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes. *A Arquitectura “ao romano”*. Fubu Ed., 2009.

DIAS, Pedro. *A Arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença 1490-1540*. Coimbra: Edições Portuguesas de Arte e Turismo, 1982.

FERNANDES, Mário Gonçalves. “As plantas ‘De Guimarães’ e ‘De Vila do Conde’, da Biblioteca Nacional do Brasil”, in *III Simpósio Luso-Brasileiro de cartografia histórica, Anais*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

PEREIRA, Gabriel. *Documentos históricos da cidade de Évora*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, fac-símile da edição de 1885, 1998.

RODRIGUES, Jorge. “Os Paços medievais de Avis”, in *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: memoriam*, ed. M. Barroca. Porto: FLUP, 1999.

ROSSA, Walter. “A Cidade Portuguesa”, in *História da Arte Portuguesa*, ed. Paulo Pereira. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

SILVA, José Custódio Vieira da. *Paços medievais portugueses*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002.

SOUSA, Fernando de e Gonçalves, Silva. *Memórias de Vila Real*. Vila Real: Arquivo Distrital – Câmara Municipal, 1987.

STEIN-KECKS, Heidrun. “‘Clastrum’ and ‘capitulum’: some remarks on the façade and interior of the chapter house”, in *Der mittelalterliche Kreuzgang: The medieval cloister — le cloître au Moyen Âge, architektur, funktion und programm*. Regensburg: Schell-Steiner, 2003.

TRINDADE, Luísa. “Casas da Câmara ou Paços do Concelho: espaços de poder na cidade tardo-medieval portuguesa”, in *Evolução da paisagem urbana: sociedade e economia*, ed. Arnaldo Sousa Melo e Maria do Carmo Ribeiro. Braga: Citcem, 2012.

—. *Urbanismo na composição de Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 9 – PORTUGAL E A EUROPA 1500-1800: PRESENÇAS E INFLUÊNCIAS***A circulação de formas, modelos, teorias e proporções pela via da tratadística: as experiências efetuadas nos claustros portugueses do Renascimento¹*****Ana Duarte Rodrigues**Centro Interuniversitário de História das Ciências e Tecnologia, Faculdade de Ciências,
Universidade de Lisboa

O conjunto dos claustros em Portugal construídos durante o Renascimento constitui um grupo particularmente interessante para o estudo da arquitetura do Renascimento e para o da circulação das formas. Os primeiros sinais de mudança para uma nova linguagem arquitetónica dos claustros portugueses com contrafortes datam ainda do século XV, como o claustro de D. Afonso V do Mosteiro da Batalha (c. 1450) e a sua nova estética, presente igualmente no claustro do Mosteiro da Pena (Sintra) e no claustro do Convento do Varatojo (Torres Vedras). A leitura do conjunto dos claustros portugueses do Renascimento², especialmente os realizados entre cerca de 1530 e 1610 – desde o claustro da Sé de Viseu (Moreira, 1988) (Fig. 1) até ao claustro de Santos-o-Novo (Soromenho, 2001) –, revelou, em primeiro lugar, a sua linguagem internacional e, em segundo lugar, que essas semelhanças se explicam pela circulação de pessoas que transportam consigo uma certa cultura visual e modelos que viram noutros locais e noutros contextos mas, também, como a tratadística desempenhou um papel importante na circulação das formas, modelos, teorias e proporções.

Saliente-se que a circulação das formas não respeita o contexto arquitetónico em que foram criadas e facilmente se importam formas da arquitetura civil para a religiosa e vice-versa, como se constata pelas semelhanças formais entre claustros e pátios ou *loggie* de Portugal, Espanha e Itália. O facto de o claustro não constituir uma tipologia arquitetónica autonomizada na tratadística pode ter facilitado a liberdade de migração das formas. Não existindo tipos de claustros descritos sistematicamente nos tratados de arquitetura, como acontece para igrejas e palácios, compreende-se que os arquitetos e/ou encomendantes fossem buscar inspiração morfológica a diferentes fontes: tanto nas obras da Antiguidade, sobretudo teatros, criptopórticos e aquedutos, como nas obras da arquitetura religiosa e civil do Renascimento.

Ganha valor probatório desta afirmação a análise da circulação das formas desde que Filippo Brunelleschi (1377-1446) criou a composição-tipo de arcos de volta perfeita sobre uma colunata de ordem vitruviana (Frommel, 2007, p. 14), cujo ritmo é pontuado por medalhões entre os arcos para a galeria do Hospital dos Inocentes (1419-27) de Florença, até ser utilizada pela primeira vez num pátio da autoria de Michelozzo di Bartolomeo (1396-1472) para o palácio Medici Riccardi (c. 1444-1460), sendo depois divulgada pelo território que ocupa hoje a Itália e reinventada e readaptada, como por Francesco di Giorgio (1438-1502) no pátio do palácio ducal de Urbino (1474-1476). Foi esta composição que serviu de modelo para o claustro da Sé de Viseu (1528-1530) encomendado por D. Miguel da Silva (c. 1480-1556) a Francesco da Cremona, arquiteto que vem para Portugal com o bispo. Destaca-se a semelhança entre a proporção da arcaria, o desenho dos fustes da coluna, os

¹ Primeiro trabalho apresentado sobre os Claustros Portugueses do Renascimento, depois continuado no artigo publicado na Portuguese Studies Review, vol. 22, n.º 2 (2015).

² Vide Quadro 1 em anexo.

capitéis compósitos e os ângulos cortados das galerias do claustro. Importa, no entanto, fazer notar que enquanto no pátio de Urbino a colonata assenta diretamente no pavimento, em Viseu ainda se mantém o murete (herança medieval) que separa as galerias do pátio e, por outro lado, o segundo piso de Viseu data do início do século XVIII.

Esta composição-tipo nunca fora divulgada na tratadística até à data de 1528³ (quando começaram as construções no claustro da Sé de Viseu) e apesar de já circularem em Portugal diferentes edições de Vitróvio (de Fra Giocondo, 1513 e 1522; de Cesare Cesariano, 1521) (Fig. 2) e a edição lionesa de 1523), além dos tratados de Luca Pacioli (1494 e 1509) e de Diego de Sagredo (1526), Frommel (p. 14) já esclareceu que a composição de Brunelleschi ultrapassa Vitróvio e só seria *a posteriori* justificada no *De re aedificatoria* escrito pelo aluno de Brunelleschi⁴, concluindo-se que a importação das formas do palácio ducal de Urbino só pode ter sido realizada por via da cultura visual do arquiteto que o desenhou segundo as conceções estilísticas renascentistas, que tomavam no Portugal de Quinhentos a designação de “ao romano”.

As semelhanças de composição – arcaria no piso inferior e colonata arquivada no superior e correspondência das pilastras ou botaréus dos dois pisos –, entre o claustro do Convento de Nossa Senhora da Graça (1532) em Évora (Fig. 3) da autoria de Miguel de Arruda (?-1563) e Nicolau Chanterene (c. 1470-1551) e o claustro de Santa Maria della Pace (começado em 1500) em Roma da autoria de Donato Bramante (1444-1514) são notórias. Contudo, note-se que na obra bramantesca a cada arco de volta perfeita, emoldurado por pilastras jónicas adossadas, corresponde no piso superior a dois pilares na mesma direção das pilastras, com uma única coluna entre ambos, o que acentua a verticalidade, cria simetria, ritmo e harmonia através do complexo jogo equilibrado de forças verticais e horizontais. Em Évora as proporções são diferentes: a cada dois arcos geminados de volta perfeita, intervalados por um botaréu, correspondem três vãos definidos por quatro colunas emolduradas por um botaréu, na continuidade do que vem do piso inferior. Apesar de as semelhanças entre os dois claustros ser relativa, o modo “ao romano” de todo convento eborense revela o conhecimento da linguagem clássica e do que os grandes artistas do Renascimento, desde Bramante a Miguel Ângelo, estavam a fazer, e neste caso o tratado de Diego de Sagredo (Fig. 4) pode ter tido um papel mais relevante do que o modelo apontado. Évora era um dos polos onde fervilhava o humanismo, os debates em torno de escavações arqueológicas e do conhecimento teórico da arquitetura clássica, nomeadamente da parte dos dois protagonistas – Chanterene, considerado um dos responsáveis pela introdução do Renascimento em Portugal, e Miguel de Arruda, mais conhecido pelas obras de arquitetura militar, mas não nos podemos esquecer de que era cunhado do arquiteto cuja obra mais revela a erudição da tratadística – Diogo de Torralva – e com o qual poderia ter trocado informações, experiências e imagens.

No entanto, existe outro claustro, quanto a nós, cuja composição é muito mais próxima do de Santa Maria della Pace do que o dos “Meninos da Graça”: o claustro do Convento de S. Gonçalo (1545-1586) em Amarante, da autoria de Frei Julião Romero (traçado?) e Mateus Lopes (arquiteto ativo durante o período de construção do claustro). Neste, a única diferença face ao claustro romano é que as pilastras adossadas foram substituídas por botaréus e estes correspondem, no piso superior, a duas colunas e não a pilares. Até cerca de meados do século XVI, circulavam em Portugal mais algumas edições de Vitróvio, como a veneziana de Durantino de 1535, a francesa de Jean Martin de 1547 e a lionesa de Guillaume Philandrier de 1552; várias de diferentes livros de Sebastiano Serlio (de 1537, de 1544 e três de 1551) e outras de Leon Battista Alberti (com certeza adquiridas a

³ Data em que, segundo Frommel, foi divulgada numa edição de Vitróvio. Cf. Frommel, 2007, p. 14.

⁴ Vide Ana Duarte RODRIGUES, “The circulation of art treatises in Portugal between the XV and the XVIII centuries: some methodological questions”, in *Tratados de Arte em Portugal/Art Treatises in Portugal*, Lisboa: Scribe, 2011, pp. 21-42. É de notar que não se sabe a proveniência do exemplar do *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti de 1485, e neste caso até é de supor que tenha sido comprado depois do Renascimento, conforme é dito no texto supracitado.

posteriori). É de chamar a atenção para o facto de, em 1542, o livro *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo ter conhecido duas edições em Portugal, e o *De re aedificatoria* de Alberti ter sido traduzido em 1551 pelo famoso humanista André de Resende – o que é sintomático da importância e fama alcançadas pela tratadística em terras lusas. Como questiona Mario Carpo (2001) “How do you imitate a building that you have never seen?” Terá de ser baseado numa descrição ou desenho trazido de Roma, que pode ser complementado *in loco* com o uso dos tratados de ordens para o desenho de colunas e capitéis e definição das proporções. Mas o modelo parece ter efetivamente circulado em Portugal porque o claustro da portaria do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça⁵ é muito semelhante ao de Santa Maria della Pace.

Em Portugal, a divulgação de modelos poderia ser realizada através da troca de experiências entre os arquitetos e, foi assim que, provavelmente, o claustro de Nossa Senhora da Graça em Évora se tornou modelo para uma série de claustros, nomeadamente o da Hospedaria no Convento de Cristo (1541) em Tomar, de João de Castilho; o claustro de Nossa Senhora da Assunção (1543) em Faro, de Afonso Pires; e o claustro de Nossa Senhora da Graça (1544-48) em Coimbra, da autoria de Diogo de Castilho: em todos eles os arcos geminados de volta perfeita emoldurados por botaréis correspondem a uma colonata arquitravada igualmente ritmada por botaréis que acentuam a verticalidade.

A semelhança entre o claustro do Mosteiro de Santo Agostinho da Serra (c. 1570) (Fig. 5) em Vila Nova de Gaia⁶ e o pátio do palácio de Carlos V adjacente ao Alhambra (1527) da autoria de Pedro Machuca é evidente. Porém, a planta circular, mesmo depois de ser considerada a mais perfeita das formas e utilizada por Bramante em 1502 na conceção do claustro circular de S. Pietro in Montorio, que apesar de nunca concluído, foi divulgado por Sebastiano Serlio no *Il Terzo Libro* (1540), era muito rara. Depois de a planta do Tempietto ser divulgada por Serlio, exemplos de plantas circulares de claustros divulgados pela tratadística só voltam a aparecer no tratado de Pietro Cattaneo. O número de colunas é completamente diferente: o claustro da Serra do Pilar tem 36 colunas jónicas enquanto o projeto bramantesco só teria 16, por isso é difícil considerá-lo como fonte para o claustro da Serra do Pilar. Curiosamente, constata-se que em Vila Nova de Gaia, numa baliza cronológica apertada, várias plantas circulares são traçadas: a igreja e o claustro do Mosteiro da Serra do Pilar e a igreja do Convento do Corpus Christi⁷.

Investigações recentes⁸ reavaliaram o envolvimento no projeto do claustro da Serra do Pilar de dois dos mais eruditos e atualizados arquitetos portugueses: João de Ruão (at. 1510-1572) e Diogo de Castilho (finais do século XV-1574), que durante várias décadas trabalharam em parceria. Ainda assim, antes deste claustro João de Ruão já tinha trabalhado no Claustro da Manga e tinha feito a Porta Especiosa em Coimbra (na qual usara como fonte de inspiração a fachada do palácio ducal de Urbino, confirmando-se a ideia de que as obras de Francesco di Giorgio Martini eram conhecidas em Portugal). Diogo de Castilho, filho de João de Castilho – o grande arquiteto da capela de Nossa Senhora da Conceição em Tomar, inspirada na edição de Cesare Cesariano de Vitruvius –, realizará o

⁵ Agradeço a chamada de atenção a André Varela Remígio por me ter falado deste claustro da portaria do Mosteiro de Alcobaça quando assistiu à conferência por o reconhecer no seio da família dos claustros que aí eram apresentados.

⁶ Mais conhecido como Mosteiro da Serra do Pilar, como daqui em diante nos referiremos a ele. A localização onde o encontramos atualmente não é a original, pois foi deslocado para este sítio na transição para o século XVII. Cf. Joaquim Jaime Ferreira Alves, “Nótula para a história do Mosteiro de Santo Agostinho da Serra”, p. 297.

⁷ No tratado de Pietro Cataneo (1554, data da primeira edição a circular em Portugal) são divulgadas várias plantas circulares, além do claustro de S. Pietro in Montorio (Roma), mas sobretudo de outras igrejas e, no que à arquitetura civil diz respeito, nas plantas de palácios aparecem os pátios, cujas plantas lembram as dos claustros, sendo que propostas de claustros para se fazerem outros claustros nunca aparecem.

⁸ Vide Ana Duarte RODRIGUES, “Renaissance Cloisters in the Iberian Peninsula and the American Colonies: the circulation of meanings and forms”, in *Portuguese Studies Review*, no. 22, vol. 1, 2014 (no prelo).

claustro do Colégio de Nossa Senhora da Graça em Coimbra, sendo certo que estaria familiarizado com a tratadística e o seu uso na criação de arquitetura. Pois mesmo sendo o pátio de Pedro Machuca de 1527 o modelo para este claustro é difícil imaginar o seu projeto sem o recurso a uma cultura teórica e livresca que informasse e estimulasse o conhecimento da gramática clássica.

Por outro lado, deve ter-se em conta a erudição dos encomendantes e as bibliotecas existentes nestes conventos e mosteiros. Não existindo um estilo de Ordem, não deixa de ser surpreendente como a Ordem dos Agostinhos (ou, melhor dizendo, da família agostiniana) se destaca na encomenda de mais claustros “ao romano”: o Claustro da Manga do Mosteiro de Santa Cruz, da Ordem dos Agostinhos e um dos mais ricos do país; o de Nossa Senhora da Graça em Évora, dos Agostinhos Calçados; o da Serra do Pilar e o de S. Salvador do Grijó, da Ordem dos Agostinhos; o do Colégio de Nossa Senhora da Graça em Coimbra, dos Eremitas de Santo Agostinho; e o claustro Novo do Colégio, dos Agostinhos em Coimbra. Para os Agostinhos trabalharam assim arquitetos como João de Ruão, Miguel Arruda, Nicolau Chanterene, Diogo de Castilho, Francesco Velasquez e Filipe Terzi, num arco cronológico de cerca de 70 anos (c. 1530-1600). Que ilações se podem tirar daqui? Desde logo, há que dizer que se trata de uma das Ordens mais ricas em Portugal, com mosteiros como Santa Cruz em Coimbra e São Vicente em Lisboa. Em segundo lugar, a reforma da Ordem no século XVI pode explicar em parte o surto construtivista, pela vontade de mudança que essas iniciativas encerram. O facto de ser entregue a obra claustral a arquitetos de primeira água prova a importância que o espaço do claustro desempenhou na vontade de renovação da família agostiniana.

Finalmente, Kubler já tinha demonstrado que o Claustro Grande do Convento de Cristo (Fig. 6) desenhado por Diogo de Torralva (1500-1566) se inspirara na conjugação de vários módulos, todos eles retirados do tratado de Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro* (1540). O arco do módulo inferior é claramente retirado da imagem do Teatro de Marcelo (Serlio, *Il Terzo Libro*, p. 46) e o módulo em si semelhante a uma “loggia fatta a Belvedere nei giardini del Papa” (p. 138); o módulo superior parece-nos retirado da Prisão de Orlando (p. 61), substituindo apenas os nichos por vãos retangulares, cujo desenho nos parece ter inspirado não só a fachada, mas a sua volumetria também se parece repercutir na espessura dos módulos que constituem o claustro. A relação entre os dois pisos também deve ter sido inspirada pelas *loggie* do Belvedere (p. 141) (Fig. 7).

O Claustro Grande do Convento de Cristo em Tomar torna-se modelo para outros claustros, sobretudo por via do arquiteto filipino Filipe Terzi (1520-1597), que aí trabalhou numa fase final e leva a solução do criptopórtico, fechando no entanto os vãos quadrangulares, para criar o módulo do piso térreo do claustro do Colégio dos Agostinhos de Coimbra (1593). Mais tarde um dos seus discípulos, Diogo Marques Lucas, vai inspirar-se nesse módulo mas substituindo as colunas por pilastras no claustro de São Bento da Vitória no Porto (1608-1728).

Enquanto a passagem do modelo nestes casos é claramente explicada pela presença do mesmo arquiteto de forma direta ou indireta, as poucas semelhanças ao nível dos módulos com o pátio do palácio dos duques de Feria em Zafra (Fig. 8) explicar-se-ão, provavelmente, por via do uso do tratado de Serlio e não por inspiração no Claustro Grande do Convento de Cristo em Tomar, que tem uma escala e complexidade de desenho muito superiores ao pátio do palácio ducal de Zafra.

A linguagem internacional dos claustros portugueses do Renascimento na 1.ª metade do século só se explica com uma enorme vontade de atualização e erudição dos nossos arquitetos, num tempo em que um tratado, um desenho ou uma simples descrição tinham um valor único.



Fig. 1 – Claustro da Sé de Viseu



Fig. 2 – Vitruvius, *Di Luciu Vitruvio Pollione de Architectura libri dece* (Cesare Cesariano, Como: G. da Ponte, 1521), s.p. Domínio Público.



Fig. 3 – Claustro do Convento de Nossa Senhora da Graça, Évora

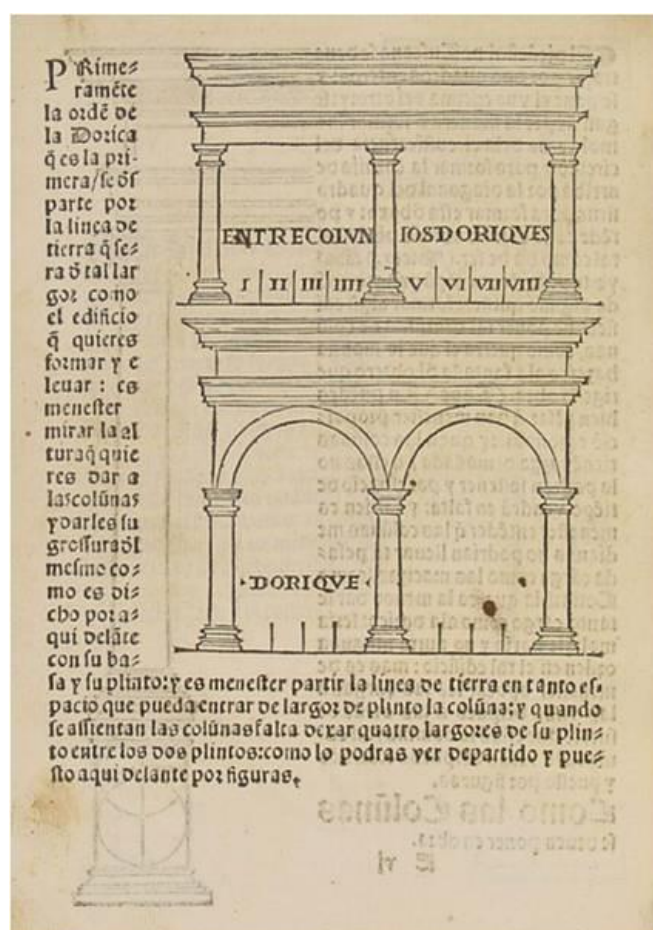


Fig. 4 – Diego de Sagredo, *Medidas del Romano agora nuevamente impressas Y anadidas de muchas piezas e figuras muy necessarias alos oficiales que quieren seguir las formaciones delas basas, columnas, capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos*, (Lisbona: imprimido por Luis Rodrigues, 1542), s.p. [p.80].
(reprodução autorizada por Biblioteca Nacional de Portugal, RES. 6082 P.)



Fig. 5 – Claustro do Mosteiro da Serra do Pilar. Imagem cedida pelo Exército Português.



Fig. 6 – Diogo de Torralva, Claustro Grande do Convento de Cristo em Tomar, Portugal.
(Fotografia de Ana Duarte Rodrigues; autorizada pela Direcção-Geral do Património Cultural)

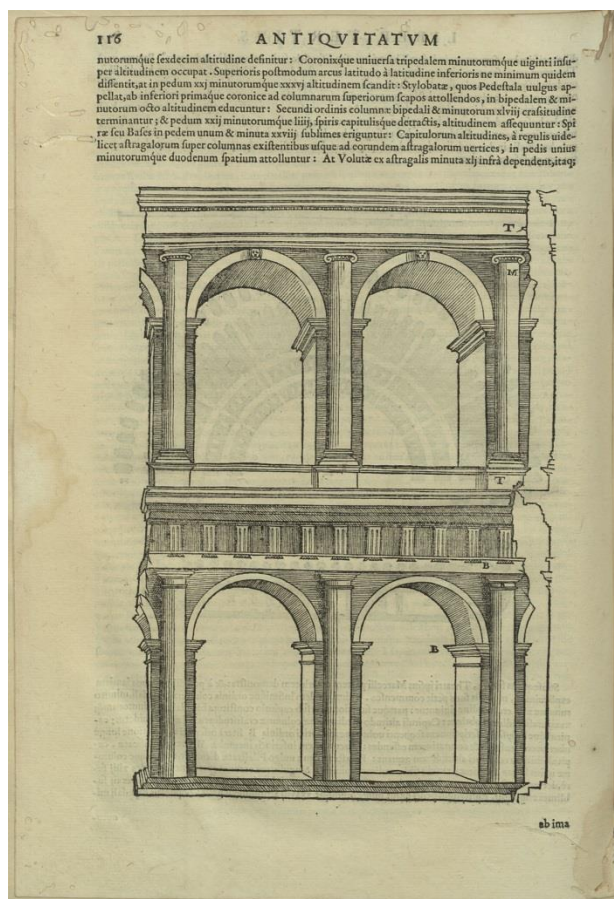


Fig. 7 – Teatro de Marcelo, in Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro de Sebastiani Serlii Bononiensis de Architectura Libri quinque, quibus cuncta ferè architectonicae facultatis mysteria doctè perspicuè...*, Venetiis: apud Franciscum de Franciscis. Senesem & Joannem Chriegher, 1569 [1540]], p. 116.
(autorizado por Biblioteca Nacional de Portugal, RES. 2106 A)



Fig. 8 – Pátio do Palácio dos Duques de Zafra. Imagem autorizada por Parador de Zafra.

Quadro 1

Nome do claustro/localização	Ordem do Convento (quando se aplica) ou outro	Data	Arquiteto
Claustro de Afonso V do Mosteiro da Batalha	Ordem dos Pregadores/Ordem Dominicana	C. 1450	Fernão de Évora
Claustro do Convento do Varatojo em Torres Vedras	Ordem dos Frades Menores	1470-c. 1490	Diogo Gonçalves Lobo
Claustro do Convento de Jesus em Aveiro	Dominicanas	1462-1490	-
Claustro do Mosteiro da Pena	Ordem dos Jerónimos	Início 1511	-
Claustro Real do Mosteiro dos Jerónimos	Ordem dos Jerónimos	1517-1519	João de Castilho
Claustro da Sé de Viseu	Igreja secular	1528-1530	Francesco da Cremona
Claustro da Micha do Convento de Cristo em Tomar	Ordem de Cristo	1528-1543	João de Castilho
Claustro de Santa Bárbara do Convento de Cristo em Tomar	Ordem de Cristo	1533	João de Castilho
Claustro da Manga do Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra	Ordem dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho	1533-1535	João de Ruão
Claustro do Convento de Nossa Senhora da Graça em Évora	Ordem dos Agostinhos Calçados	1532	Miguel Arruda/Nicolau Chanterene
Claustro da Hospedaria do Convento de Cristo	Ordem de Cristo	1541-1542	João de Castilho
Claustro do Convento de Nossa Senhora da Assunção em Faro	Ordem de Santa Clara	1543	Afonso Pires
Claustro do Colégio de Nossa Senhora da Graça em Coimbra	Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho	1544-1548	Díogo de Castilho

Quadro 1 (cont.)

Claustro Novo do Convento de São Gonçalo em Amarante	Ordem dos Pregadores/Ordem Dominicana	1545-1586	Frei Julião Romero/Mateus Lopes
Claustro Maior do Convento de Cristo	Ordem de Cristo	1558	Diogo de Torralva/Francisco Lopes/Filipe Terzi/Pedro Fernandes de Torres (fonte)
Claustro do Mosteiro da Serra do Pilar	Ordem dos Agostinhos	1570-1580	-
Claustro do Mosteiro de S. Salvador em Grijó	Ordem dos Agostinhos	1572/1581	Francesco Velasquez/Gonçalo Vaz (fonte)
Claustro do Convento de Nossa Senhora da Esperança em Abrantes (já desaparecido)	Dominicanos e depois Franciscanos	1576-1621	-
Claustro do Convento da Cartuxa	Ordem da Cartuxa	1587	Filipe Terzi/Frei Giovanni Vincenzo Casale
Claustro Novo do Colégio dos Agostinhos em Coimbra	Ordem dos Agostinhos	1593	Filipe Terzi
Claustro do Convento de São Bento da Vitória no Porto	Congregação Beneditina	1608-1728	Diogo Marques Lucas
Claustro do Convento de Santos-o-Novo em Lisboa	Comendadeiras da Ordem de Santiago	1609	Baltasar Álvares/Mateus do Couto

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira. *Nótula para a história do Mosteiro de Santo Agostinho da Serra*, Porto: Faculdade de Letras, 1991.

—. “O novo coro da Igreja do Mosteiro de Santo Agostinho da Serra e a deslocação do claustro, (1690-1691)”, in *Monumentos*, n.º 9, Lisboa, Setembro 1998.

BASTO, A. de Magalhães. “Acerca de Diogo de Castilho, artista da Renascença coimbrã: apostila ao Dicionário dos Arquitectos de Sousa Viterbo”, in *O Instituto*, September, V. 88. Figueira da Foz: Tipografia Popular, 1935.

BATTELLI, Guido. *Filippo Terzi: architetto militare in Portogallo*, Roma: Istituto di Cultura del Genio Militare, [s.d.].

BORGES, Nelson Correia. *João de Ruão: escultor da Renascença coimbrã*. Coimbra: Faculdade de Letras. Instituto de História da Arte, 1980.

COELHO, Henrique Trindade. *Filippo Terzi: architetto e ingegnere militare in Portogallo (1577-97): documenti inediti dell'archivio di stato di Firenze e della biblioteca oliveriana di Pesaro*. Firenze: Tipografia Alfani e Venturi, 1935.

CARPO, Mario. “Drawing with Numbers: Geometry and Numeracy in Early Modern Architectural Design”, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 62, No. 4, December, 2003: 448-469.

—. “How do you imitate a building that you have never seen? Printed images, Ancient Models, and Handmade Drawings in Renaissance Architectural Theory”, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64 Bd., H. 2, 2001: 223-233.

CORREIA, José Eduardo Horta. “Os Colégios universitários na definição das tipologias dos claustros portugueses”, in *Monumentos*, n.º 8, Lisboa, Março 1998.

FONSECA, Luís Adão da (dir.). *Militarium Ordinum Analecta: Fontes para o estudo das Ordens religioso-militares*, n.º 10. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2008.

FORSSMAN, Erik. *Dórico, Jónico e Coríntio na arquitectura dos séculos XVI-XVII*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

FROMMEL, Christoph Luitpold. *The Architecture of the Italian Renaissance*. London: Thames & Hudson, 2007.

JANA, Ernesto José Nazaré Alves. *O Convento de Cristo em Tomar e as obras durante o período filipino*, dissertação de mestrado em História da Arte, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990.

KUBLER, George. *Portuguese Plain Architecture*. Middletown: Wesleyan University Press, [s.d.].

LAMEIRA, Francisco. *Faro: Edificações Notáveis*. Faro: Edição da Câmara Municipal de Faro, 1995.

LOTZ, Wolfgang. “Bramante and the Quattrocento”, in *Gesta*, Vol. 12, No. ½, 1973: 111-121.

MACHADO, Ana Soares, Luís Leite e Saúl Fino. “O claustro renascentista da Sé de Viseu: proporção, linguagem e significado”, in *Monumentos*, n.º 13. Lisboa: DGEMN, 2000.

MARQUES, José. “A reforma dos Eremitas de Santo Agostinho no século XVI (1538-1592)”, in *III Congresso Histórico de Guimarães. D. Manuel e a sua época. 24 a 27 de Outubro de 2001. Actas. Volume II. Igreja e Assistência*, Câmara Municipal de Guimarães, 2004: 285-313.

MOREIRA, Rafael. “Origens da Arquitectura do Renascimento em Portugal”, in *Mundo Arte*, n.º 1, II série, Lisboa, 1988.

—. “Uma Corte Beirã: D. Miguel da Silva e o Paço de Fontelo”, in *Monumentos*, n.º 13. Lisboa: DGEMN, 2000: 83-91.

O Mosteiro de São Bento da Vitória: Quatrocentos Anos. Porto: Afrontamento, 1997.

OLIVEIRA, Catarina. “A arquitectura de granito em Viana da Foz do Lima – Renascimento e Maneirismo no Noroeste português”. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002.

PARTRIDGE, Loren. “The Farnese Circular Courtyard at Caprarola: God, Geopolitics, Genealogy and Gender”, in *Art Bulletin*, Vol. 83, No. 2, June 2001: 259-293.

POSNER, Kathleen Weil-Garris. “Cloister, Court and City Square”, in *Gesta*, 12: 1/2, 1973, 123-132.

RODRIGUES, Ana Duarte e Rafael Moreira (coord.). *Tratados de Arte em Portugal/Art Treatises in Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011.

RUÃO, Carlos. “A edificação da dupla-rotunda do Mosteiro de Santo Agostinho”, in *Monumentos*, n.º 9, Lisboa, Setembro 1998.

—. “O Convento de São Gonçalo de Amarante: o microcosmos da arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal”, in *Monumentos*, n.º 3, Lisboa, 1995.

—. *Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal: italianismo e flamenguismo*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, 1996.

SOROMENHO, Miguel. “Os grandes programas arquitectónicos filipinos para as ordens militares e o Mosteiro de Santos-o-Novo”, in *Monumentos*, n.º 15, Lisboa, 2001: 19-23.

VILAMARIZ, Catarina Madureira. “Em torno da arquitectura claustral”, in *Monumentos*, n.º 17, Lisboa, Setembro 2002.

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 9 – PORTUGAL E A EUROPA 1500-1800: PRESENÇAS E INFLUÊNCIAS*Reflexos da tratadística na arte beneditina portuguesa***Eva Sofia Trindade Dias**

Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, Faculdade de Letras, Universidade do Porto

Introdução

A Época Moderna ficou marcada por uma invenção técnica que viria a transformar profundamente a reprodução de textos e a produção do livro na Europa e no mundo. Esta nova invenção, caracterizada pelo recurso aos caracteres móveis e à prensa de impressão, permitiu a circulação do livro como um recurso complementar à cópia manuscrita¹. Progressivamente, o livro impresso deixou de ser a reprodução do seu modelo e difundiu-se com enorme rapidez, a ponto de, no início do século XVI, a imprensa ter conquistado a Europa². De facto, a imprensa permitiu a circulação de textos a uma escala inédita, assim como a redução do tempo da sua produção e o seu custo, permitindo o alargamento do número de leitores e o acesso a um maior número de livros³.

O livro revolve a cultura, transporta-a e irradia-a onde quer que este aporte. Estas ideias de transmissão de pensamento, conhecimento, cultura e linguagens estão subjacentes ao livro, em geral, e ao tratado, em particular. A informação veiculada através das páginas de texto e gravuras dos tratados concorreu fortemente para a construção da cultura artística dos diversos países, em diferentes épocas, associando-se a outras fontes impressas, nomeadamente às gravuras de ornamentos avulsas, elementos que circularam a uma escala mais alargada e com uma rapidez nunca antes vista, permitindo a difusão de estilos, formas e gostos entre os países europeus. Os artistas passaram, assim, a dispor de material teórico e visual mais acessível, suporte fundamental à concepção das suas obras⁴.

1. Portugal e o mercado do livro impresso

No século XVI, Portugal assumiu-se como um importante encomendante junto dos principais centros de edição europeus, papel que se intensificou no reinado de D. João V (1706-1750). Este procurou a internacionalização do gosto da corte, através da contratação de artistas estrangeiros e das encomendas realizadas nos diversos centros artísticos europeus, conduzindo ao enriquecimento das

¹ CHARTIER, Roger, "Lecteurs dans la longue durée: du codex à l'écran", in CHARTIER, Roger (dir.), *Histoires de la lecture: Un bilan de recherches*. Paris: IMEC Éditions / Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995, p. 272; Cf. FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean, *O Aparecimento do Livro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 118.

² FURTADO, José Afonso, *O Livro*. Lisboa: Difusão Cultural, 1995, pp. 49-50.

³ CHARTIER, Roger, *História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1988, p. 139; IDEM – "Introdução", in CHARTIER, Roger (dir.), *As Utilizações do Objecto Impresso*. Algés: Difel, 1998, p. 9.

⁴ DIAS, Eva Sofia Trindade, "A Tratadística Italiana e Francesa: a confluência de influências na obra de um artista português do século XVIII", in *População e Sociedade*, vol. 20. Porto: CEPESE / Edições Afrontamento, 2012, pp. 25-26.

coleções de livros e estampas⁵. Também a Igreja destacou-se como importante comprador, nomeadamente as ordens monásticas. Ao longo de séculos, os mosteiros portugueses foram aumentando as suas bibliotecas, inicialmente com manuscritos e incunábulo, e posteriormente com livros, portugueses e estrangeiros⁶, absorvendo uma quantidade significativa do manancial informativo em circulação. O livro era visto como um objecto valioso e a sua posse era sinónimo de cultura e de riqueza por parte de quem o detinha⁷.

2. As bibliotecas beneditinas do Entre Douro e Vouga

O florescimento do mercado do livro em Portugal coincidiu com o período da Reforma e da instituição da Congregação dos Monges Negros de São Bento de Portugal. Criada em 1566, na sequência do desregramento espiritual e temporal que vinha a amofinar a Ordem desde finais da Idade Média, a Congregação beneditina portuguesa, atingida a estabilidade administrativa e económica, iniciou o processo de renovação artística, que se estendeu pelos séculos XVI a XIX, até à extinção das ordens religiosas.

O cruzamento da informação dos *Estados* das diversas casas monásticas revelou os séculos XVII e XVIII como períodos fundamentais em que as bibliotecas começaram a dar sinais de presença física nos conjuntos monásticos beneditinos, com indicação de obras de construção e melhoramento do seu espaço. Essa presença foi determinada pelas Constituições de 1618, que definiam: “*em cada mosteiro aja hũa livraria que será tratada com muita coriosidade e concerto*”⁸. No entanto, a constituição ou organização destes pequenos tabernáculos do conhecimento variou de mosteiro para mosteiro, de acordo com o seu poder económico e/ou interesse na sua existência. Somente no século XVIII começou a surgir a informação organizada das *Contas da Livraria*, que passaram a integrar os registos trienais de cada comunidade, a apresentar em sede de Capítulo Geral pelos respectivos abades. Além de indicados os valores da receita e despesa com a biblioteca, surgem igualmente anotadas as obras realizadas no seu espaço, os livros comprados, o seu custo e, por vezes, a proveniência e o gasto com o seu transporte até ao mosteiro.

Com a consolidação do espaço e dos registos consignados à biblioteca, os monges beneditinos foram aumentando paulatinamente o seu espólio bibliográfico. Do universo das dezoito bibliotecas sitas a norte do rio Vouga, o levantamento das somas destinadas à livraria permitiu destacar o conjunto de oito mosteiros que destinaram para esta oficina valores que se situaram entre os 12 mil e os 72 mil réis⁹. Apesar da atribuição de somas elevadas, este dado não correspondeu à aquisição de um número considerável de livros, sendo esse facto verificável apenas para o caso dos mosteiros de Tibães, São Bento da Vitória e Santo Tirso. Aos mosteiros de capacidade económica mais reduzida foram destinados valores que se situaram entre os 12 mil e os 36 mil réis. Destaque para o mosteiro de Cabanas, cujo Depósito atribuiu valores entre os 18 mil e 36 mil réis para a biblioteca, que não deveria dispor de espaço próprio, uma vez que a comunidade era constituída por apenas dois monges, e não existe qualquer registo de gastos com o enriquecimento da biblioteca. Por apurar

⁵ MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, “L’Image ornamentale et la littérature artistique importées du XVIe au XVIIIe siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais”, in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. I, 2.ª série. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1983 pp. 161-162; DIAS, Eva Sofia Trindade, “Treaties and detached decorative prints: the formation of an artist in the 18th century”, in *IJUP’10 – 3rd Meeting of Young Researchers at UP. Abstract Book*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 2010, p. 71.

⁶ MATA, Aida; RAMOS, Anabela; SOARES, Maria José, “Manuscritos da Livraria do Mosteiro de São Martinho de Tibães”, in *Forum*, n.º 27. Braga: Universidade do Minho, 2000, p. 70.

⁷ MATA, Aida; RAMOS, Anabela; SOARES, Maria José, “Manuscritos da Livraria...”, 2000, p. 71.

⁸ Arquivo Distrital de Braga (ADB), *Colecção de Manuscritos*, n.º 159, [disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal], p. 253; MATA, Aida; RAMOS, Anabela; SOARES, Maria José, “Manuscritos da Livraria...”, 2000, p. 70.

⁹ Vide Quadro 1.

ficaram os dados relativos ao mosteiro de São Romão do Neiva, cujos *Estados* desapareceram. Do levantamento efectuado sobressaiu igualmente a preocupação dos mosteiros com a elaboração de índices, para controlo dos espécimes existentes e a sua fácil identificação no momento da consulta, assim como para evitar eventuais perdas. Esta preocupação foi inerente a diversos mosteiros, alguns dos quais dispondo de vários índices¹⁰.

No que concerne ao conteúdo temático das aquisições bibliográficas beneditinas, os monges negros deram preferência aos livros de Teologia, Filosofia, História, entre outros temas¹¹. Estes provinham maioritariamente de livrarias de Lisboa, embora surjam registos de aquisições noutras cidades do país e da Europa¹².

Do vasto conjunto de temas, destacamos os livros correspondentes à categoria das Artes Liberais e Mecânicas, onde constam os tratados de Arte e Arquitectura. Do levantamento efectuado, apenas as bibliotecas dos mosteiros de Tibães e Refojos de Basto revelaram a existência destes livros.

3. A tratadística no espólio bibliográfico beneditino

Pela análise dos índices dos livros existentes, a casa-mãe da Congregação era a que apresentava a biblioteca mais completa a norte do Vouga. Dela constavam exemplares das melhores obras técnicas que circulavam pela Europa¹³. Muitos destes tratados pertenceram ao acervo bibliográfico de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça¹⁴. No diário do monge surgem anotados tratados de arquitectura, pintura, e decoração¹⁵, cuja inscrição nos fólios iniciais atesta a posse dos mesmos por parte de Frei Vilaça, que os adquiriu entre os anos de 1768 e 1782, alguns dos quais em Lisboa. Por sua morte, os tratados foram incorporados na biblioteca do mosteiro de Tibães, passando esta a contar com doze exemplares de tratadística, italiana e francesa¹⁶.

Entre os autores italianos encontrava-se o tratado de Vitruvius, editado em Veneza, por Daniel Barbaro, em 1590. Serlio, um dos tratados que conheceu sucessivas edições em Portugal, marcou presença através dos livros terceiro e quarto do seu tratado de Arquitectura, publicado em Toledo em 1573, edição traduzida do italiano pelo arquitecto espanhol Francisco de Villaponto. Também o livro primo, do mesmo autor, tinha lugar nas prateleiras de Tibães, numa edição veneziana, da

¹⁰ Vide Quadro 2.

¹¹ Vide Quadro 3.

¹² Vide Quadro 4.

¹³ ADB, *Index da Bibliotheca do Mosteiro de S. Martinho de Tibaens*, 1798, Ms. 950 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal]. RAMOS, Maria Teresa C.F. de Oliveira, "A Biblioteca de S. Martinho de Tibães no século XVIII", in *Bracara Augusta*, vol. LV, n.º 110 (123). Braga: Câmara Municipal de Braga, 2007, pp. 268-269.

¹⁴ DIAS, Eva Sofia Trindade, "A Tratadística Italiana e Francesa...", 2012, pp. 30-35; IDEM, "A obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça na igreja do antigo Mosteiro do Couto de Cucujães", in *IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro – A Encomenda. O Artista. A obra*. Porto: CEPESE, 2010, pp. 190-191; IDEM, "Memórias do antigo Mosteiro do Couto de Cucujães na Época Moderna: Artistas e Obras (Século XVII a XIX)." Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: Edição do autor, 2010, pp. 157-159; SMITH, Robert C., *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: Escultor Beneditino do Século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, vol. 1, pp. 132-149.

¹⁵ ADB Tibães. *Livro de Rezam do Irmão Fr. Jozé de Santo Antonio Villaça natural de Braga do Terreiro de S. Lazaro, pera nele assentar os defuntos que falecem e tudo o que devo, ou me devem, da mesma sorte o que inpresto, ou me inprestam, e onde estiver pg. – hé que está satisfeito ou do que inpresto, ou do que me inprestam*, n.º 728 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

¹⁶ RAMOS, Maria Teresa, "A Biblioteca de S. Martinho de Tibães...", 2007, pp. 268-269.

Vide Gráfico 1. Sobre dados complementares relativos aos tratados existentes na biblioteca do Mosteiro de São Martinho de Tibães, vide Gráficos 2 e 3.

tipografia de Petrum de Nicolini de Sabbio, datado de 1651. Pelo *Perspectiva pictorum et architectorum*, o sacerdote jesuíta Andrea Pozzo fez a sua aparição, numa edição de 1717.

Do lado dos tratados franceses, todos eles editados em Paris, Charles-Antoine Jombert surge com a edição do tratado *Architecture moderne*, em 1764, adquirido por Frei Vilaça em 1768. No mesmo ano, o artista beneditino adquiriu o tratado de Charles-Étienne Briseaux, *L'Art de bâtir des maisons de Campagne*, publicado em 1743. Em 1771, Frei Vilaça compra um novo tratado, de Charles-Augustin Aviler: *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*, editado em 1760. Três anos mais tarde, em 1774, aquando da viagem a Lisboa, Frei Vilaça compra *Architecture française*, publicado entre 1752-1756, e *De la distribution des maisons de plaisance*, editado em 1738, ambos de Jacques François Blondel, e o *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique*, de Abraham Bosse, publicado em 1664. A última aquisição efectuada por Frei Vilaça data de 1782, com o novo tratado de Jacques François Blondel, *Livre nouveau ou Règles des cinq ordres d'Architecture par Jacques Barozzi de Vignole*, editado em 1757, que veio juntar-se a outro do mesmo autor existente na biblioteca tibanense, este último publicado em 1762.

Apesar de apresentar um acervo bibliográfico mais comedido, em volume e em valor, não podemos descurar a aquisição do tratado de Vitruvius pelo mosteiro de Refojos de Basto¹⁷. A sua compra coincide com as obras de construção da nova igreja do mosteiro, o que pressupõe o uso do tratado por parte do arquitecto que riscou a obra. Desconhecem-se, no entanto, o editor e a data da sua publicação.

Embora os restantes mosteiros beneditinos não dispusessem de tratados nas suas bibliotecas, por negligência no registo informativo efectuado pelos monges estadistas, ou pela sua inexistência, estes não deixaram de fruir de uma renovação actualizada no gosto, pela circulação de formas, modelos, proporções, potenciada pela circulação de arquitectos, mestres pedreiros e demais artistas.

4. Repercussões da tratadística na renovação artística beneditina

Com a extinção das ordens religiosas (1834) e o consequente abandono das bibliotecas monásticas, muitos exemplares de informação técnica perderam-se entre roubos, incêndios e vendas em hasta pública, restando alguns tratados, que permitem captar a essência erudita presente na concepção das obras e compreender as formas artísticas vigentes nos diferentes períodos cronológicos. É o caso de alguns tratados pertencentes à biblioteca do mosteiro de Tibães, encontrando-se parte deles no fundo geral da Biblioteca Pública Municipal do Porto. Das obras de Vitruvius e Serlio, que constavam, entre outros tratados, do *Index da Bibliotheca do Mosteiro de S. Martinho de Tibaens*, de 1798¹⁸, desconhece-se a sua localização, o mesmo acontecendo com o tratado de Vitruvius, adquirido pelo mosteiro de Refojos de Basto, sendo provável a sua perda irremediável na incúria do tempo. Apesar da sua perda não foi descartada a sua consulta.

Não pretendendo uma abordagem exaustiva, pela extensão do objecto de estudo e limitação de tempo, apresentaremos algumas linhas da influência da tratadística na arquitectura e na arte beneditinas. Da consulta da tratadística que enriqueceu as bibliotecas dos mosteiros de Tibães e Refojos de Basto ficou demonstrada a influência das obras italianas de Serlio e Andrea Pozzo na concepção das fachadas das igrejas beneditinas, sobretudo ao nível dos pórticos, formas e remates dos vãos de iluminação, estrutura das torres sineiras, assim como na forma da planta dos tanques

¹⁷ “Compraram-se mais dez tomos do Padre Feyo o *Artefato Cemeterial*; o *Vitruvius de Arquitetura*; e os *Bullarios encadernados*, que custarão quatorze mil cento e oitenta reis [...]” ADB, Congregação de São Bento de Portugal, *Estados do Mosteiro de São Miguel de Refojos de Basto*, 1755-1758, n.º 132 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal], fol. 16v.

¹⁸ ADB, *Index da Bibliotheca do Mosteiro de S. Martinho de Tibaens*, 1798, Ms. 950 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

dos chafarizes dos claustros. A análise das estruturas retabulares revela o cruzamento, bem conseguido, de influências do tratado de Pozzo com a tratadística francesa. A obra do padre jesuíta repercute-se essencialmente nos elementos estruturais dos retábulos, como pedestais, colunas e coroamentos, nos sacrários e em alguns motivos decorativos, como flores tripartidas ou tarjas. A tratadística francesa deixou a sua marca sobretudo em termos decorativos, destacando-se a influência dos tratados de Aviler, o *Livre Nouveau* e o *De la distribution des maisons*, ambos de Jacques-François Blondel, em pequenos motivos como flores, folhas tripartidas, folhas esvoaçantes, combinações de ramos com folhas e bagas, fitas, formas em “C”, simples ou interligadas entre si. No entanto, não é de descurar a forma presente em gravuras destes tratados que influenciou, não só recortes de retábulos e nichos, mas também o recorte de vãos de iluminação de algumas fachadas. O tratado de Briseaux apresenta gravuras com fechos de arcos decorados com folhas de parra, uvas e espigas que constam da porta de um sacrário e algumas predelas, gravuras com recortes de nichos para camas e decoração das paredes laterais do coroamento de chaminés cujos motivos e formas inspiraram os artistas ao serviço dos beneditinos. Menos significativa foi a influência do tratado de Abraham Bosse, em que as fitas são um elemento recorrente nas diversas portadas existentes na parte final do tratado. Praticamente nula revelou-se a influência do tratado *Architecture Française*, de Blondel. Por constituir essencialmente um manual de Arquitectura, terá fornecido pouca informação visual às obras analisadas.

Conclusão

A abordagem aos reflexos da tratadística na arte beneditina permitiu-nos verificar que, entre as casas monásticas analisadas, o mosteiro de Tibães destacou-se como o mais activo no enriquecimento da sua biblioteca com tratados de Arte e Arquitectura. Este facto é justificável por esta constituir a casa-mãe da Congregação, uma das que dispunha de maior capacidade económica no contexto beneditino português, elementos que nos levam a identificá-la como pólo irradiador das principais linhas europeias que influíram e nortearam a renovação artística nos mosteiros beneditinos. Os tratados, italianos e franceses, constituíram um importante meio de que lançaram mão os monges negros para promoverem a transformação das unidades monásticas. A tratadística italiana foi procurada essencialmente pelos modelos arquitectónicos que forneceu, enquanto a tratadística francesa revelou-se fundamental em termos decorativos. A combinação destas duas matrizes distintas demonstra a preocupação dos beneditinos pela orientação das suas opções construtivas e decorativas com o que de mais actualizado circulava ao nível europeu. O resultado final deixa transparecer o brilhante cruzamento da linguagem erudita internacional com a excelência de execução do génio criativo dos artistas que trabalharam para a Congregação de São Bento de Portugal.

Quadro 1

 Valores destinados pelo Depósito às bibliotecas dos mosteiros beneditinos portugueses¹⁹

Distrito	Mosteiro	Século XVII	Século XVIII	Século XIX
Aveiro	São Martinho de Cucujães	-	12\$000/18\$000	36\$000
	Salvador de Palme	-	12\$000/18\$000	36\$000
Braga	Santo André de Rendufe	-	12\$000/36\$000	36\$000/72\$000
	São João de Arnóia	-	12\$000/18\$000	36\$000
	São Martinho de Tibães	-	12\$000/36\$000	36\$000/72\$000
	São Miguel de Refojos de Basto	-	18\$000/36\$000	72\$000
	Salvador de Paço de Sousa	-	12\$000/36\$000	72\$000
	Salvador de Travanca	-	12\$000/36\$000	72\$000
	Santa Maria de Pombeiro	-	12\$000/36\$000	72\$000
	Santo Tirso	-	12\$000/36\$000	72\$000
Porto	São Bento da Vitória	-	12\$000/36\$000	36\$000/72\$000
	São João de Alpendurada	-	12\$000/18\$000	36\$000
	São Miguel de Bustelo	-	12\$000/18\$000	18\$000/36\$000
	Salvador de Ganfei	-	12\$000/18\$000	36\$000
	Santa Maria de Carvoeiro	-	12\$000/18\$000	36\$000
Viana do Castelo	Santa Maria de Miranda	-	18\$000	36\$000
	São João de Cabanas	-	18\$000	36\$000
	São Romão do Neiva	-	-	-

¹⁹ ADB, Congregação de São Bento de Portugal, *Estados dos Mosteiros*, 1626-1822.

Quadro 2

Índices elaborados nas bibliotecas dos mosteiros beneditinos portugueses²⁰

Distrito	Mosteiro	Data
Aveiro	São Martinho de Cucujães	-
	Salvador de Palme	1770-1773
	Santo André de Rendufe	1743-1746
	São João de Arnóia	-
Braga		1719-1722
		1743
	São Martinho de Tibães	1787 (2)
		1796
		1798
	São Miguel de Refojos de Basto	-
	Salvador de Paço de Sousa	1792-1795
	Salvador de Travanca	-
	Santa Maria de Pombeiro	-
	Santo Tirso	1740-1743
Porto		1786-1789
		1725-1728
	São Bento da Vitória	1743-1746
		1786-1789
	São João de Alpendurada	1798-1801
	São Miguel de Bustelo	1780-1783
		1798-1801
	Salvador de Ganfei	-
Viana do Castelo	Santa Maria de Carvoeiro	-
	Santa Maria de Miranda	-
	São João de Cabanas	-
	São Romão do Neiva	-

²⁰ *Idem.*

Quadro 3**Conteúdo temático dos livros das bibliotecas beneditinas portuguesas**(segundo a divisão de Frei Francisco de São Luís, para a biblioteca do Mosteiro de Tibães)²¹**Conteúdos Gerais****Conteúdos Particulares**

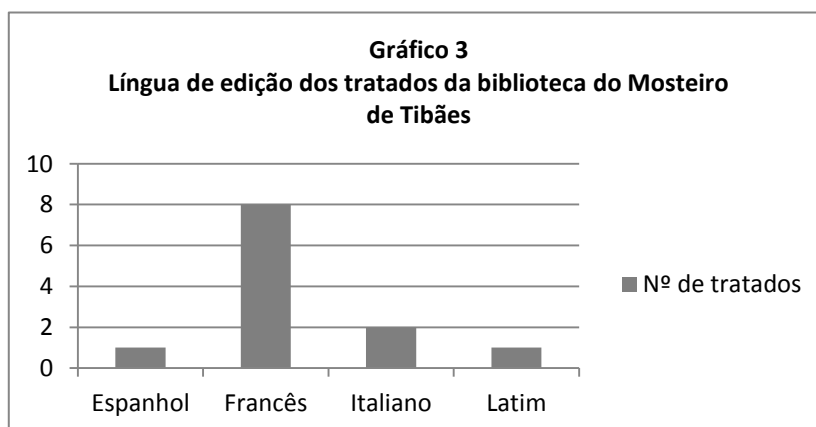
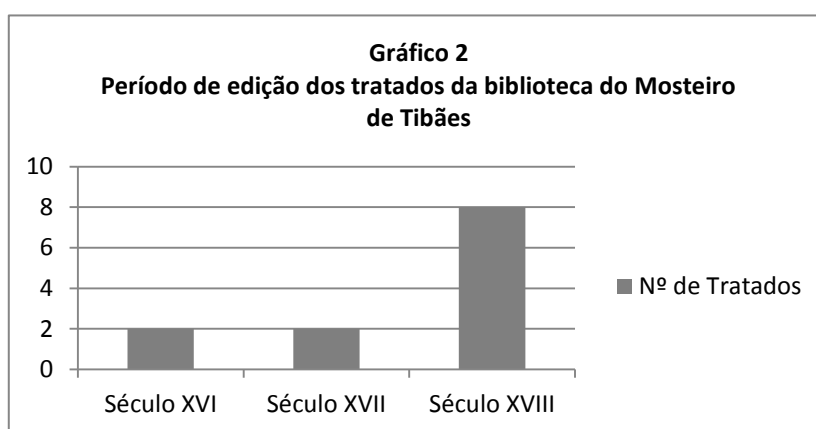
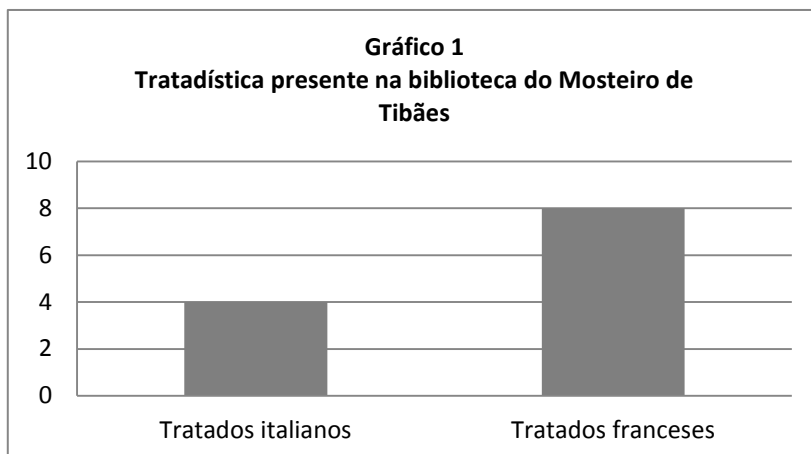
	Escritura Sagrada/Bíblías diversas
	Figuras da Escritura/Concordâncias/História do Antigo e Novo Testamento
	Geografia/Antiguidades/Crítica/Filologia Sagrada
	Comentários a Escrituras Gerais e Particulares
	Liturgia
	Concílios
Teologia	Padres da Igreja – Coleções e Tratados Gerais
	Tratados de Teologia Polémica, Dogmática e Escolástica – Gerais e Particulares
	Teologia Moral
	Teologia Pastoral e Catequética
	Mística e Ascética
	Sermões e Homilias – diversas línguas
	Jurisprudência Canónica
	Jurisprudência Regular e Canónica
Jurisprudência	Jurisprudência Canónica da Igreja de Portugal
	Jurisprudência Natural e Civil/Natural e Civil Universal
	Jurisprudência Civil de Portugal
	Coleções Enciclopédicas
	Filosofia Racional/Metafísica e Tratados de Filosofia Escolástica
	Física/Matemática/Ciências Físico-Matemáticas
Ciências e Artes	História Natural/Agricultura/Economia Rústica
	Medicina/Cirurgia/Farmacêutica
	Filosofia Moral/Educação/Política
	Artes Liberais e Mecânicas
	Gramática/Filologia Geral/Coleções e Miscelâneas de Literatura
	Gramáticas/Dicionaristas/Críticos e Filólogos orientais, gregos e latinos
	Gramáticos/Dicionaristas/Críticos e Filólogos das línguas modernas
Literatura	Poesia/Artes e Dicionários Poéticos/Poetas gregos e latinos
	Poetas e Romanistas das línguas modernas europeias
	Retórica/Obras de Eloquência
	Epístolas/Diálogos/Contos/Emblemas/Enigmas/Provérbios/Ditos, etc.
	Cronologia/Genealogia/Armaria/Diplomática/Antiguidades/Viagens/História em Geral
História	História Eclesiástica Geral e Particular
	História Profana Antiga e Moderna
	História Portuguesa Sagrada e Profana
Poligrafia, Bibliografia e História Literária	

²¹ ADB, *Index da Bibliotheca do Mosteiro de S. Martinho de Tibaens*, 1798, Ms. 950 [Disponível no Arquivo Distrital de Braga, Braga, Portugal].

Quadro 4**Proveniência dos livros das bibliotecas beneditinas portuguesas (referências documentais)²²**

Mosteiro	Portugal				Outros países
	Lisboa	Coimbra	Porto	Braga	França
Santo André de Rendufe	1783-1786	-	-	1719-1722	-
São Martinho de Tibães	1740-1743	-	-	-	-
São Miguel de Refojos de Basto	1783-1786	-	-	-	-
	1795-1798	-	-	-	-
Santa Maria de Pombeiro	1728-1731	-	-	-	-
Santo Tirso	1758-1761	-	1770-1773	-	1773-1776
	1770-1773	-	-	-	-
São Bento da Vitória	-	1725-1728	-	-	-
São João de Alpendurada	1786-1789	-	-	-	-
São Miguel de Bustelo	1801-1804	-	-	-	-
Santa Maria de Carvoeiro	1731-1734	-	-	-	-

²² ADB, Congregação de São Bento de Portugal, *Estados dos Mosteiros*, 1626-1822.



BIBLIOGRAFIA

CHARTIER, Roger. “Lecteurs dans la longue durée: du codex à l’écran”, in Chartier, Roger (ed.). *Histoires de la lecture: Un bilan de recherches*. Paris: IMEC Éditions / Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1995.

—. *História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1988.

—. “Introdução”, in CHARTIER, Roger (ed.). *As Utilizações do Objecto Impresso*. Algés: Difel, 1998.

DIAS, Eva Sofia Trindade. “A obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça na igreja do antigo Mosteiro do Couto de Cucujães”, in *IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro – A Encomenda. O Artista. A obra*. Porto: CEPESE, 2010: 175-194.

—. “A Tratadística Italiana e Francesa: a confluência de influências na obra de um artista português do século XVIII”, in *População e Sociedade*, vol. 20. Porto: CEPESE / Edições Afrontamento, 2012: 25-51.

—. *Memórias do antigo Mosteiro do Couto de Cucujães na Época Moderna: Artistas e Obras (Século XVII a XIX)*, dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: Edição do autor, 2010.

—. “Treaties and detached decorative prints: the formation of an artist in the 18th century”, in *IJUP’10 – 3rd Meeting of Young Researchers at UP. Abstract Book*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 2010: 71.

FEBVRE, Lucien e Henri-Jean Martin. *O Aparecimento do Livro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FURTADO, José Afonso. *O Livro*. Lisboa: Difusão Cultural, 1995.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. “L’Image ornamentale et la littérature artistique importées du XVIe au XVIIIe siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais”, in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. I, 2.^a série. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1983: 143-205.

MATA, Aida, Anabela Ramos e Maria José Soares. “Manuscritos da Livraria do Mosteiro de São Martinho de Tibães”, in *Forum*, n.º 27. Braga: Universidade do Minho, 2000: 69-124.

RAMOS, Maria Teresa C.F. de Oliveira. “A Biblioteca de S. Martinho de Tibães no século XVIII”, in *Bracara Augusta*, vol. LV, n.º 110 (123). Braga: Câmara Municipal de Braga, 2007.

SMITH, Robert C. *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: Escultor Beneditino do Século XVIII. 2 Volumes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 9 – PORTUGAL E A EUROPA 1500-1800: PRESENÇAS E INFLUÊNCIAS

La policromía barroca en la Catedral de Tui. Maestros portugueses (1695-1742)

Francisco Javier Novo Sánchez

Universidad de Santiago de Compostela, Espanha

En las postrimerías del seiscientos se hallan en la basílica tudense Fernando da Costa y João Monteiro, dos pintores algarveños¹ requeridos por el cabildo para dorar el nuevo retablo mayor, finalizado hacia 1689, siguiendo la estela de sus compatriotas Jácome de Brancas, Bento de Padilha y Filipe de Cerveira, así como de otros que han prosperado en el ambiente artístico gallego de los siglos XVI y XVII, caso de Manuel Arnao Leitão, Pedro Nobre y Frutuoso Manuel². En 1694 ya están montados los andamios, una vez reunido el dinero para acometer el encargo³, y en 1695 y 1696 se desembolsan al menos 13.550 reales a favor de los maestros citados⁴, cuya labor habrá de superar hasta tres inspecciones de compañeros de profesión⁵. Terminada esta encomienda se inicia la de la caja del órgano de la epístola, acordada en 330 reales entre el cabildo y Fernando da Costa, de los cuales percibe dos terceras partes en 1696 y 1697⁶.

¹ Tanto Costa como Monteiro figuran en la documentación catedralicia como vecinos de "Villanueva". Si a esto se añade que Lameira sitúa al segundo de ellos en Vila Nova de Portimão en 1683, el origen de ambos queda perfectamente claro. Véase LAMEIRA, Francisco: *A talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Faro, 2000, p. 253.

² SERRÃO, Vítor: *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, 1998.

³ El 30 de octubre de 1694 se abonan al entallador José Domínguez Bugarín 100 reales "por hazer las hestadas para dorar el retablo del altar mayor". El 5 de agosto de 1695 el obispo fray Anselmo Gómez dona 7.700 reales "para el retablo de la capilla mayor", que se suman a otros 3.000 aportados en 1694 por su predecesor fray Simón García Pedrejón, "para aiuda de dorar el retablo del altar mayor". Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero, libro 10.383, fols. 134v, 138r y 146r.

⁴ El montante principal asciende a 11.000 reales, remunerados en 1695, a los cuales se añaden ese mismo año 250 reales que se le adeudan a Monteiro por "la pintura de la Patrona" y otros 2.000 reales, pagados al mismo autor, "por razón de lo que se le está debiendo por dorar el retablo de la capilla mayor". En 1696 se salda una deuda de 300 reales contraída con "los pintores que doraron el retablo". AHN, Clero, libro 10.383, fols. 139r, 140v, 153v y 158r-v.

⁵ Tales reconocimientos se abonan a los peritos el 31 de julio y 2 de diciembre de 1695 y el 13 de enero de 1696. Tras el primer examen se efectúa una entrega de 60 reales "a los pintores que reconocieron la pintura del altar mayor", y transcurrido el segundo se desembolsa idéntica cantidad a "los pintores que uinieron a reconoçer el retablo" (AHN, Clero, libro 10.383, fols. 139r y 152r). Los maestros que hacen la segunda valoración proceden de la parroquia de Santiago de Tortoreos, pudiendo ser uno de ellos Domingo Pereira (PÉREZ COSTANTI, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, 425-426), vecino de esta feligresía y coetáneo de los autores portugueses referidos. El último examen le cuesta al cabildo 24 reales y recae en Benito de Paredes Salgado (AHN, Clero, libro 10.383, fol. 153r).

⁶ En el Libro de Fábrica correspondiente se consignan veinte ducados cobrados por el pintor a través de dos recibos, de 10 de diciembre de 1696 y de 25 de abril de 1697, "por quenta de treinta ducados que hauía de hauer dicho pintor y en que con él estaua conçertado pintar el órgano nuevo, que con reziuos del sobredicho se arían buenos". AHN, Clero, libro 10.383, fol. 181r.

Con el cambio de siglo irrumpen en escena otros tres artífices llegados del país vecino, incorporando al área tudense la explosión de oro, color y motivos inherente a la policromía portuguesa⁷: el genovés Giovanni Battista Mangino, procedente teóricamente del Algarve, y los bracarenses João Fagundes y Estêvão da Silva. Sirva el presente trabajo como introducción documental a la producción catedralicia de tales artistas, dejando para más adelante el estudio pormenorizado de las técnicas, el cromatismo y los motivos decorativos.

Giovanni Battista Mangino

Giambattista Mangino comparte cronología y origen italiano con otro Mangino, Angelo Maria, activo en Faro entre 1721 y 1724⁸, concordancia que lleva a pensar en una relación de parentesco y una misma vecindad. De confirmarse la presencia de nuestro ignoto maestro en el mediodía luso, podría ser uno de tantos artistas ligures llegados al sur de España en busca de clientela, para luego establecerse en alguna urbe pujante del Algarve. No resulta difícil imaginarlo iniciando una etapa migratoria que le llevaría hacia el Norte de Portugal y, cruzada la frontera, el núcleo tudense⁹. Sea como fuere, el 13 de mayo de 1716 rubrica, junto a Alejandro Domínguez Bugarín, un contrato para realizar diversas tareas de dorado y pintura, recibiendo por ellas 22.000 reales de estipendio¹⁰. Como de costumbre, se apuesta por la calidad de los materiales y la pulcritud en la ejecución, empleando:

“oro del subido y las pinturas más finas que hubiere a satisfacción de dichos señores Deán y Cauildo, cuías figuras o historias que así hicieren en la referida obra han de ser a satisfacción de dichos señores, y no lo siendo, que serán al pinçel, se mandaràn fazer otras por quenta de dichos pintores”¹¹.

Las puertas laterales de acceso al coro y las de las alacenas, encastradas en los muros, reciben un tono liso verdoso, pero es la verja de la delantera, de hierro y madera, a la que tendrá que prestar mayor atención (Fig. 1), proporcionando un aspecto jaspeado a su base pétrea y administrando color y pan de oro a sus piezas:

“los balaústres de verde, colorinos y más orlas dorados, las pilastras todo lo que es talla dorado y las figuras estofadas y encarnadas, las columnas de charol o tortuga muy rica y lo que

⁷ En la bibliografía sobre este tema hay que diferenciar entre los estudios clásicos, elaborados desde la óptica de la historia del arte, y los más recientes, surgidos del mundo de la restauración. Los primeros han sido escritos fundamentalmente por Natália Alves, esencial para el conocimiento de la policromía barroca del Norte de Portugal (*A arte da talha no Porto na época barroca. Artistas e clientela, materiais e técnica*, 2 vols., Porto, 1989; “A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII”, *IX Centenário da dedicação da Sé de Braga. Actas do congresso internacional*, II, 2, Braga, 1990, 355-369; y “O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII”, *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, 3, 2004, 85-93). Entre los segundos, que pese a su vocación técnica no descuidan el desarrollo histórico de los colores, procedimientos y motivos, destacan los de Carlos Monar (*Policromia da talha barroca do Noroeste de Portugal...*, Porto, 2007), Carolina Barata (*Caracterização de materiais e de técnicas de policromia da escultura portuguesa sobre madeira...*, Lisboa, 2008) y, como coordinadora, Myriam Serck-Dewaide (“Les Techniques utilisées dans l'art baroque religieux des XVII^e et XVIII^e siècles au Portugal, en Espagne et en Belgique”, en *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*, Lisboa, 2004, 119-155).

⁸ LAMEIRA, Francisco: “Elementos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam a madeira em e para a cidade de Faro nos séculos XVII a XIX”, *Anais do Município de Faro*, XVI, 1986, pp. 127 y 155, y LAMEIRA, Francisco: *A talha no Algarve...*, op. cit., pp. 255 y 317-318.

⁹ Las actas de las reuniones del cabildo hacen mención al “pintor jenoués que se halla en esta ciudad”, aludiendo quizás a la condición itinerante de Mangino. Archivo Catedralicio de Tui (ACT), Libro 12^o de Actas capitulares (1712-1722), fol. 139v.

¹⁰ ACT, Protocolos notariales, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1716, fols. 63r-65r.

¹¹ *Ibidem*, fols. 63v-64r.

es talla dorado, la cornija y friso dorado y lo liso de color, la coronación dorada y los santos estofados”¹².

El retablo de la capilla mayor ya se había dorado, pero restaba el trabajo de pincel, para el cual se usarán los “colores que hubiere menester, como también las cajas de los santos y de la custodia, estofando de todo ello lo preciso”¹³. Es también el momento de “jaspear con mucho primor el pedestal de piedra del retablo maior sobre el jaspe que tiene”¹⁴. La empresa prosigue por las dos verjas lignarias del presbiterio, “dorando las coronaciones, estofando los santos que tubieren, la talla dellas, colorinos y contrarios que tubieren, los frizos y cornijas y los claros de un buen color correspondiente”¹⁵.

La policromía de la “rega de fierro, puertas y pulpitos de la capilla mayor” se plantea del siguiente modo:

“todos los valaústros de dicha reja y pulpitos de verde, los colorinos y más orlas dorados, los frisos y cornijas dorados, y los lisos destos de color, los sombreros de los pulpitos pintados y lo que se neçesitare dorado, la coronación dorada y las figuras estofadas”¹⁶.

Al pedestal granítico de esta última cancela se le proporcionará una apariencia “de jaspe muy rico”, teniendo además que asumir, sin mayor coste, los deseos de futuro del cabildo:

“si se hiçieren otros sombreros en dichos pulpitos o se añadiere obra a los que ay se han de dorar conforme pidiere la escultura, y ansimesmo la coronación nueva que se hiçiere sobre la reja del Santo Christo”¹⁷.

Este contrato nos descubre a un profesional alejado del cliché del pintor-dorador, con una formación más completa, viéndose en la obligación de trasladar a las bóvedas de la capilla mayor un exigente programa figurativo:

“an de pintar y dorar la vóueda del presbiterio según lo demuestra, que es todas las aristas de los arcos, estrellones y algunos yntermedios dorados, los claros de la vóueda de azul, como el que tienen mejor, con las figuras que dichos señores Deán y Cauildo mandaren. El medio cañón que está sobre la entrada de dicha capilla maior y media luneta de sobre el Santo Christo le han de pintar como demuestran, que es la Gloria, Purgatorio e Ynfierno, con figuras muy proporcionadas, y sobre dicha luneta florones o lo que dichos señores mandaren”¹⁸.

La escuela bracarense: João Fagundes y Estêvão da Silva

João Fagundes es uno de los artistas de peso en el círculo artístico bracarense, prestigio que se agrandará a su regreso de suelo español¹⁹. Hacia 1726 se hace cargo de la policromía de los retablos pareados de la Sagrada Familia y de los santos Cosme y Damián de la capilla de Santa Catalina, pues en las cuentas de Fábrica de dicho año figuran 3.700 reales como pago por “dorar dichos colectorales, y pintar Nuestra Señora la Preñada, ynclusos trezientos reales que se libraron de aiuda

¹² Ibídem, fol. 63v.

¹³ Ibídem, fol. 63r.

¹⁴ Ibídem, fol. 63v.

¹⁵ Ibídem, fol. 63v.

¹⁶ Ibídem, fol. 63v.

¹⁷ Ibídem, fol. 63v.

¹⁸ Ibídem, fol. 63r-v.

¹⁹ SERRÃO, Vítor: “João Fagundes, um pintor-dourador português em terras de Oviedo na primeira metade do século XVIII...”, en *Astúrias e Portugal: Relações históricas e culturais*, Lisboa, 2006, pp. 157-175.

de coste”²⁰ (Figs. 2-3). En 1728 lo reclama de nuevo el cabildo para proponerle una empresa de primer orden dentro del panorama artístico gallego: la policromía del retablo de la Virgen de la Expectación, costeadada por el obispo Fernando de Arango y Queipo (Figs. 4-5). La dimensión de la encomienda y la exigüidad del plazo, fijado en medio año, obliga al pintor a establecer contactos en el medio local en busca de avales y ayudantes, presentando como tales a Ignacio Álvarez de Lara, Juan Antonio y Francisco Rolán de Santa Cruz y José de Montemayor. El instrumento de concierto pone énfasis, de nuevo, en la calidad del oro, “el más uien batido y de más subidos quilates”²¹. Al basamento de cantería sobre el que descansa el mueble se le dará “un color jazpeado a óleo para su manutención”, mientras que el banco

“a de ser dorado todo él con sus fondos, y en los fondos que se allaren en él el color que le diere enzima del oro a de ser un verde estilado, sin que entre otro color alguno, menos que si se allaren entre la talla de él algunas flores, ésas las estofará”²².

El cuerpo de este artefacto lignario presenta dos partes perfectamente diferenciadas, por un lado el camarín de la Virgen encinta, ubicado en el centro, y por otra

“los estípites que se allan en dicho retablo, con su cornisamento y dos tableros, que se compone de los misterios gozosos, historia de medio rellebe, éstas juntamente se an de dorar y estofar según los misterios que cada una representa, y en los dos tableros que reziuen dichas historias, y pilastras de los estípites y fondos que en todo ello se hallaren le a de dar el color berde estilado como queda referido, menos en los estípites, que por bariar de color en los agallones que tienen como junquillos y quarta bosel le dará un color de carmín enzima del oro”²³.

La policromía reservada al camarín no es distinta a la administrada a la predela y al resto del cuerpo, salvo que “los niños que le reziuen” han de ser “encarnados al pinzel, que es lo natural de las encarnaciones”, extendiéndose esta práctica a las otras “figuras o ángeles que se allaren desnudas en dicho retablo”²⁴. El respaldo de la hornacina se cubre con una especie de grutesco multicolor sobre fondo blanco, mientras que el cascarón que la cobija “escusa dorarse sino darle un color que sea dezente con su berniz por enzima”²⁵. A ambos lados de esta estructura turriforme se disponen cuatro profetas, “que an de ser estofados con los colores correspondientes que pidiere cada uno”²⁶. Como de costumbre, “las flores de talla que se allaren en dicho cuerpo an de ser estofadas conforme cada una señalare su figura”²⁷.

El ático, que adopta forma de cuarto de esfera, se compone de “pedestal”, “uatro estípites”, “una cercha de talla mui realzada” en la rosca del arco y una “cartoncha” en la clave. En el centro se ubica “una caxa de abanze con su medio cañón, en que está representada la historia de la Santísima Trinidad, con su trono de serafines a los pies”²⁸. En el fondo de la misma se fingirán a punta de pincel “unos reflexos de gloria”²⁹, situándose a ambos lados nueve imágenes de bulto: Adán y Eva, pintados “al pinzel”, y siete nuevos profetas, que “serán estofados según los colores que cada uno pidiere”³⁰.

²⁰ AHN, Clero, libro 10.382, fol. 169v.

²¹ ACT, Protocolos notariales, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1728, fol. 95r.

²² *Ibidem*, fol. 95r-v.

²³ *Ibidem*, fol. 95v.

²⁴ *Ibidem*, fol. 95v.

²⁵ *Ibidem*, fol. 95v.

²⁶ *Ibidem*, fol. 95v.

²⁷ *Ibidem*, fol. 95v.

²⁸ *Ibidem*, fols. 95v-96r.

²⁹ *Ibidem*, fol. 96r.

³⁰ *Ibidem*, fol. 96r.

Los fondos, como ya es habitual, “an de ser del color berde estilado enzima del oro como ba referido”³¹, y las flores talladas y los estípites “según los demás que ban nombrados”³².

Estêvão da Silva es, probablemente, discípulo de Fagundes, o al menos pertenece a su círculo más estrecho de colaboradores. Trabajan juntos en la matriz de Mateus³³ y le abre, presumiblemente, las puertas de la clientela tudense. En 1742 se formaliza ante notario la obra de policromía de la sillería coral catedralicia, operación que asciende a 3.000 reales³⁴ (Figs. 6-7). El procedimiento es el siguiente:

“esplanar todo, darle un baño de ajo y cola, otro de albayalde y negro a óleo, otro también de negro y a óleo y sobre todos dichos baños le ha de dar el último de charol lustroso. Con respecto a las dos tergetas que se allan sobre las puertas trauesas de dicho coro, con los nombres de Jesús y María, ha de dorar estos nombres, coronas y el óbalo de adentro”³⁵.

La fe del cabildo en el maestro luso es insólita, pues retribuye su trabajo al contado y le exime de la obligación de presentar avales y concluir la obra en un plazo estricto, conminándole simplemente a que la remate “lo más presto que pudiere”³⁶.

La misma escritura de contrato refiere que cuando asume la encomienda de la sillería coral estaba ocupado “con la obra de San Thelmo”³⁷. Se trata del dorado y coloración del retablo-relicario catedralicio, ejecutado en 1735 y ubicado en la cabecera de la remodelada capilla de San Telmo, patrón de la ciudad y diócesis de Tui, un trabajo que, amén del oro y la policromía de la parte visible, destaca por los estampados florales de los espacios ocultos, es decir, las paredes de los relicarios y el interior de las puertas que los cubren (Fig. 8).

³¹ En el propio escrito se advierte, no obstante, que “los colores que ban expresados se an de dar en dicho retablo sobre el oro en las partes señaladas no a de pasar dicho maestro a ponerlos asta entanto que dichos señores resuelban si conuiene o no se den para la ermosura y conforme arte, y resolbiendo que conuiene dar dichos colores a de ser obligado a darlos sin por ello repetir más cantidad de la que ba mencionada”. ACT, Protocolos notariales, Juan de Ínsua y Valdivieso, 1728, fol. 96r.

³² *Ibidem*, fol. 96r.

³³ Véase OLIVEIRA, Eduardo Pires de: *André Soares e o Rococó do Minho*, III, Porto, 2011, pp. 339-343.

³⁴ ACT, Protocolos notariales, Juan Antonio García de Soto, 1742, fol. 102r.

³⁵ *Ibidem*, fol. 102r.

³⁶ *Ibidem*, fol. 102r.

³⁷ ACT, Libro 15º de Actas Capitulares (1741-49), fol. 23r-v.

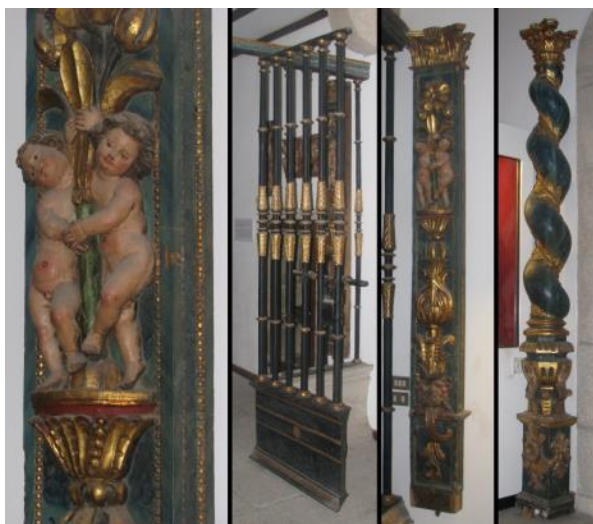


Fig. 1



Fig. 3



Fig. 2



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

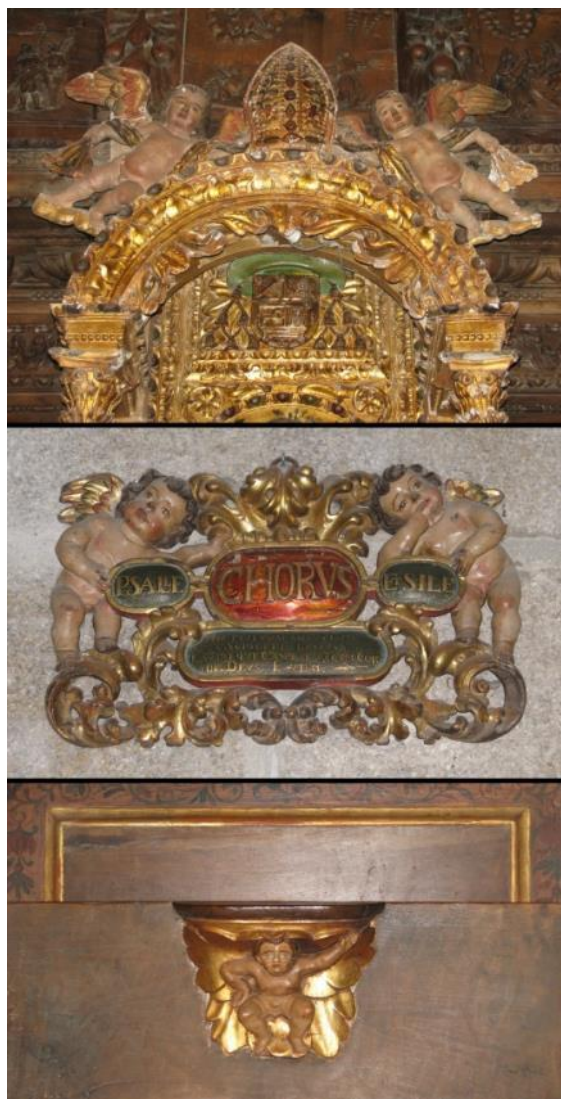


Fig. 7



Fig. 8

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Natália. *A arte da talha no Porto na época barroca: Artistas e clientela, materiais e técnica*, 2 vols. Porto, 1989.

—. “A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII”, in *IX Centenário da dedicação da Sé de Braga. Actas do congresso internacional*. Braga: Universidade Católica Portuguesa, II, 2, 1990: 313-371.

—. “O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII”, in *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património* 3, 2004: 85-93.

BARATA, Carolina. *Caracterização de materiais e de técnicas de policromia da escultura portuguesa sobre madeira de produção erudita e de produção popular da época barroca*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008.

LAMEIRA, Francisco. “Elementos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam a madeira em e para a cidade Faro nos séculos XVII e XIX”, in *Anais do Município de Faro* XVI, 1986: 103-164.

—. *A talha no Algarve durante o Antigo Regime*. Faro: Câmara Municipal, 2000.

MONAR, Carlos. *Policromia da talha barroca do Noroeste de Portugal. Evolução histórica, tipologias e técnicas: 1668-1750*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo. *André Soares e o Rococó do Minho*. Porto: Universidade do Porto, 2011.

PÉREZ COSTANTI, Pablo. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930.

SERCK-DEWAIDE, Myriam (ed.). “Les Techniques utilisées dans l'art baroque religieux des XVII^e et XVIII^e siècles au Portugal, en Espagne et en Belgique”, in *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004: 119-155.

SERRÃO, Vítor. *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Estampa, 1998.

—. “João Fagundes, um pintor dourador português em terras de Oviedo na primeira metade do século XVIII. Contributo para o estudo dos contactos artísticos entre Portugal e as Astúrias durante a Idade Moderna”, in *Astúrias e Portugal: Relações históricas e culturais. Actas do colóquio*, Manuela Mendonça (ed.). Lisboa: Academia Portuguesa da História, 2006: 157-175.

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 9 – PORTUGAL E A EUROPA 1500-1800: PRESENÇAS E INFLUÊNCIAS*“Las Salesas Reales”, lugar de encontro para as culturas artísticas espanhola e portuguesa em tempos de Dona Maria Bárbara de Bragança***Iván Rega Castro**

Subprograma Juan de la Cierva, Universitat de Lleida, Espanha

“Murio Barbara, que horror! / murio la Reyna, que espanto! / murio sin lograr mas llanto que el de su mal Director: / Murio sin despertador, / que señalase la ora, / y quien presumio ser Flora / en su Aranjuez suspirado / fue, Jezabel, que ha pagado / lo que toda españa [sic] llora: [...] El ultimo testamento, / que escrivio el P^e Varona [padre Gaspar de Verona, o confesor da rainha] / complaciendo a la Aytona [D. Rosa María de Castro y Centurión, XII condessa de Lemos e marquesa viúva de Aytona] / declara vien el Yntento: [...] Ygnorancias mui fatales / son estas en un Prelado, / pues le dirán de contado / no cave en los gananciales, / el consumo de caudales, / que han causado las Salesas, / Musicos, y Portuguesas [sic] / con todo lo que ha gastado / en Aranjuez, y Legado a Misiones Paraguesas: [...]”¹.

É claro que, por vezes, a “opinião pública” manifestou uma posição contrária a D. Maria Bárbara de Bragança e ao seu círculo português – vejamos as proclamas contra “Musicos y Portuguesas”. Porém, acho importante reconstruir as redes do “partido português” – que eventualmente hão-de mostrar a influência que D. João V, por intermédio da sua filha D. Bárbara, exerceu na corte de Madrid – e como é que as relações diplomáticas com Portugal foram via de comunicação para ideias estéticas, informação artística e até regalos de arte.

No entanto, o objectivo geral é descobrir, estudar e dar a conhecer as “ideias estéticas” da rainha espanhola Bárbara de Bragança (1711-1758). Mas convém, antes de mais nada, salientar a sua influência na condução da política cultural ou artística do seu esposo, El-Rei, e o respeito pela introdução do “gosto rococó” na corte (Martín González 1973, 383-384).

Além disso, pretende-se colocar o foco de atenção sobre as relações artísticas entre as cortes espanhola e portuguesa em meados do século XVIII – um período fundamental para a história do espaço ibérico. A historiografia e a historiografia da arte dos nossos países têm-se, não há muito, interessado por este “velho tema”, e acumulado vasta informação. Felizmente, o interesse da historiografia espanhola por fontes portuguesas está a aumentar; e já começa a ser superada a tendência dos investigadores de ambas as disciplinas para o isolamento das respectivas investigações.

¹ “Descripción a la Muerte de la Reyna Nra. Señora en las siguientes [Décimas]”. Em: *Papeles curiosos manuscritos* [Tomo 8], S. XVIII (h. 1759), fls. 132r. (138r.) e 133r. (139r.), MSS/10893 Biblioteca Nacional de España (BNE). Trata-se de uma colecção de pasquins abertamente críticos ao reinado e às pessoas de Fernando VI e de Maria Bárbara de Bragança, em relação ao partido de Isabel de Farnésio/Carlos de Bourbon, rei de Nápoles e da Sicília, na corte.

1. O testamento artístico duma rainha

No que diz respeito às artes, no patrocínio da rainha Maria Bárbara e de el-rei Fernando VI (1746-1759), pesou decisivamente a fundação e construção do Convento da Visitação de Madrid (1750-1757), chamado “Salesas Reales”. De facto, os historiadores da arte têm sublinhado esse interesse que pôs a rainha hispano-portuguesa na concepção e no desenvolvimento da sua fábrica; dado que ela foi responsável pela eleição de arquitectos – Francisco Carlier, Francisco Moradillo – e de programas, embora não tenha havido explicação dos motivos para esta escolha.

Diz-se que é um conjunto arquitectónico de gosto “barroco italo-português” (Novero Plaza 2007, 68), formado por um convento-palácio e uma igreja; fundado e mandado construir pelos reis Fernando VI e Bárbara de Bragança em 1749. O convento foi projectado por François A. Carlier (1707-1760) no final de 1749. Os planos originais – no Archivo General de Palacio e na Biblioteca Nacional (BNE) –, no entanto, foram modificados e concluídos em 1750 por Francisco Moradillo; o convento-palácio das “Salesas Reales” é a sua obra-prima.

A historiografia espanhola afirma que tudo tem sido eleito e supervisionado pela rainha Maria Bárbara; de facto, alguns planos e desenhos na BNE (B 9073 e B 9074), seguramente riscados entre 1750 e 1753/1754, têm anotações do seu próprio punho e letra [Fig. 1]².

2. As “Salesas Reales”, um lugar de encontro:

“Hablemos ahora de la arquitectura de este templo, el más suntuoso de Madrid por sus materiales, sus mármoles, sus columnas de serpentina verde [...] en el altar mayor, por los mosaicos de sus frontales, los bronzes de sus marcos, la ebanistería de sus puertas y tribunas” (Chueca Goitia 1995, 44).

O conjunto constrói-se entre o Verão de 1750 e Setembro de 1757.

O artista eleito para o trabalho foi Francisco Carlier ou François Carlier (1707-1760), arquitecto de origem francesa, instalado em Espanha desde 1734 e com um estilo muito influído pela arquitectura italiana. Foi o arquitecto favorito de Fernando VI (Tovar Martín, 2002, 153); deu-lhe um “toque definitivo” as obras do Palacio Real de El Pardo, entre 1746-1750.

- No que diz respeito ao desenho da planta da igreja e da sacristia (B 9072), este é, sem dúvida, obra de F. Carlier³. [Fig. 2]
- Chueca Goitia (Chueca Goitia 2001, 590) susteve – e com razão, penso eu – o carácter francês ou franco-italiano da arquitectura e da tipologia da igreja – muito mais francesa que italiana –, assinalando uma possível influência da Chapelle de la Sorbonne, de Jacques Lemercier. Não obstante, com a ajuda dum grande professor de arquitectura do século XVIII,

² Trata-se de um risco de quatro modelos de mesas de altar (B 9074), propostos por F. Carlier à rainha – escreveu sobre um deles a palavra “este” –, como se vê, além disso, na inscrição deste desenho, com data de 28 de Novembro de 1755: “S. M. La Reyna en vista de estos quatro diseños se ha dignado resolver, que las mesas de los quatro Altares de la Iglesia del Real Monasterio de la Visitacion se hagan segun el que está señalado de su real mano con la palabra este”, assinado por D. Andrés Gómez e de la Vega, que era o Intendente da Real Obra. Em: Delfín Rodríguez Ruiz, “Cuatro proyectos de mesas de altar para la iglesia del Monasterio de la Visitación (Salesas Reales) en Madrid,” in *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, Siglo XVIII*, ed. Isabel Clara García-Torano Martínez (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2009), n. 422, 325.

³ Delfín Rodríguez Ruiz, “Planta del pavimento de la iglesia y de la sacristía del monasterio de la Visitación (Salesas Reales) en Madrid,” in *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, Siglo XVIII*, ed. Isabel Clara García-Torano Martínez (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2009), n. 420, 322-323.

Jacques-François Blondel, e seu muito conhecido tratado *Architecture françoise*⁴, nomeadamente o volume dois, publicado em 1752, percebe-se que não é apenas um desenho com ecos franceses. [Fig. 3]

- Um documento publicado por Tárraga Baldó é essencial a fim de verificar não só a autoria e a presença de F. Carlier em todas as fases do projecto, mas também a sua estada na França pouco depois de ter sido publicado – e facilmente pôde aceder ao tratado. Trata-se de uma licença de seis meses, por motivos de saúde, que lhe concedeu El-Rei ao dito F. Carlier; datado de 8 de Setembro de 1755, diz que, durante a sua viagem à França, “no le impedirá que vaia prosiguiendo en hazer los proyotos, y diseños que se ofrezarán nezesitar para la Real obra del Convento de la Visitación” (Tárraga Baldó 1992, 459).

3. Ideias dum “gosto barroco italo-português”

Contudo, é mais interessante a tese de que o conjunto da Basílica e do Palácio Real de Mafra influíra poderosamente no gosto da rainha espanhola (Novero Plaza 2007, 68); e finalmente na concepção deste convento-palácio das “Salesas Reales”.

Com certeza, ela teve de conhecer muito de perto as obras desta basílica de N. Senhora e Santo António, antes da sua vinda para Espanha – em Janeiro de 1729 –, dado que este projecto tem que ver com um voto de João V para comemorar o nascimento – 4 de Dezembro de 1711 – da princesa D. Maria Bárbara. Importa ter em consideração que a 17 de Novembro de 1717 foi lançada a primeira pedra do edifício e em Novembro de 1730 celebrou-se já a cerimónia da sagração da igreja.

É possível que João V tenha enviado à sua filha algum desenho ou gravura do palácio-convento de Mafra, logo após 1730. Mesmo assim, depois de algum tempo, a sua influência poderia ter eventualmente chegado a Espanha através do livro de Fr. João de S. José Prado (Lisboa, 1751)⁵, com as suas gravuras a buril – G. Debrie e M. le Bouteux. [Fig. 4]

Mas dificilmente teria acontecido assim.

Neste contexto, importa salientar o facto de Francisco Carlier ter feito a apresentação do seu projecto em 1749-1750. [Fig. 5]

A composição da sua fachada é mais própria de um palácio do que de uma igreja; entrelaçam-se um pórtico tetrastilo e um ático de utilização heráldica/alegórica, um tema que se converteu em *leitmotiv* da arquitectura cortesã – inspirado em Filippo Juvarra e Giovan Battista Sacchetti –; com outro plano que faz parte dos “*invariantes castizos de la arquitectura española*”, ou do gosto hispano-português, inspirado na fachada da Basílica de San Lorenzo del Escorial – um pórtico tetrastilo, com dois corpos, coroado por um frontão; um pórtico de três arcos que dão passo ao nártex, mais um frontão partido por acção dum arco de arco de volta perfeita.

Enfim, falta a transformação final do projecto, por volta de 1756 ou 1757, no alçado da fachada, especialmente na organização do segundo corpo, muito diferente do projecto original, tal como aparece nos desenhos do Archivo do Palacio Real e da Biblioteca Nacional [Fig. 6]. Não são poucos os que atribuem a iniciativa ao mestre-de-obras, desde o começo, Francisco de Moradillo (f. 1784).

⁴ Jacques-François Blondel, *Architecture françoise, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris...*, vol. 2. Paris: Charles Antoine Jombert, 1752, 202, n. XIV, pl. 1: “Plan de l’église de la Sorbonne”.

⁵ Fr. João de S. José do Prado, *Monumento sacro da fabrica, e solemníssima sagração da Santa Basílica do Real Convento, que junto á Villa de Mafra dedicou a N. Senhora, e Santo Antonio...* Lisboa: Na Officina de Miguel Rodrigues, Impressor..., 1751, sig. 1-6-384, A Coruña, Biblioteca del Real Consulado del Mar (Fundación Pedro Sánchez Bahamonde).

- Sabemos que o tema do frontão torreado, na realidade, tinha precedentes romanos tão conhecidos como os campanários do Panteão (em 1626);
- e o frontispício de Carlo Maderno para a Basílica de São Pedro de Roma (completada em 1614).

No entanto, há outro exemplo, associado à “Roma Lusitana” de Carlo Gimac (1651-1730), isto é, a igreja de Santa Anastasia Alle Radici [Fig. 7]. Ao examinar cuidadosamente os pormenores do projecto de Francisco Carlier, tenho achado espantosa a semelhança que há com aquela que é a obra-mestra do maltês – bem publicitada pela arte da imprensa romana⁶. Foi dada a conhecer ao grande público através de *L’historia della basilica di S. Anastasia* (1722)⁷, de Giovanni Mario Crescimbeni, membro fundador da Academia da Arcádia (Delaforce 1993, 59). Um texto referente ao mecenato do importante e influente eclesiástico português cardeal D. Nuno da Cunha de Ataíde e Melo (1664-1750), o inquisidor-geral do Reino de Portugal (1707-1750), nomeado cardeal-presbítero a 16 de Junho de 1721, com o título de Santa Anastásia.

Dona Bárbara de Bragança seguramente conheceu de perto o cardeal Cunha de Ataíde, mas o livro não consta do “Índice de la Librería que tiene la Reyna Nuestra Señora Doña María Bárbara”, em 1749⁸. Por outro lado, este interesse por livros está relacionado com a rainha Maria Bárbara, que continuou a cultivar na corte espanhola o seu gosto pela leitura. No entanto – e ao que sei –, a historiografia espanhola pouca atenção lhe prestou.

4. Os Bourbon espanhóis e o “Palacio Real nuevo”

Pode dizer-se que os anos quarenta e cinquenta têm sido de grande efervescência cultural e artística na Península Ibérica. E, em Madrid, esse momento coincidiu com a construção do “Palacio Real nuevo” e com o último empurrão dado à Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, solenemente inaugurada em 1752, embora fundada no reinado de Felipe V.

Vejamos o Palácio Real: como se sabe, a construção do edifício traçado por Giovan Battista Sacchetti (1690-1764), a partir de um projecto de Filippo Juvara, iniciou-se em Abril de 1738. Estas obras prolongaram-se durante todo o reinado de Fernando VI, que custeou a fábrica quase totalmente e a maior parte dos trabalhos de escultura e decoração.

No Verão de 1745, ainda se ultimavam as abóbadas dos sótãos e um complexo sistema de contra-arrestos dos alicerces. Contudo, já entre 1742-1743 começa-se a conceber o programa escultórico e decorativo, interior e exterior, com vários projectos: a) um do “Arquitecto Mayor” Saqueti; b) outro do escultor Giovan Domenico Olivieri; c) e o terceiro do confessor real, o jesuíta Jacques Fèvre; estes foram sucessivamente rejeitados. Finalmente, em Maio de 1743, fizeram a encomenda da “empresa” o ilustre padre Martín Sarmiento (fl. 1746-1755) (Plaza Santiago 1975, 104-113).

⁶ É o caso de uma gravura “Chiesa Di Santa Anastasia Alle Radici Del’ Palatino Verso Il Velabro. Architettura del’ Cau. Gio. Lorenzo Bernini. / Gio Batta Falda dis. et fece. / Per Gio. Iacomo Rossi in Roma alla Pace co priv’ del S.Pont” (c. 1680.), em Giovan Battista Falda, *Il nvovo teatro delle fabriche, et edificij, in prospettiva di Roma moderna...* Roma: [s.a.], pl. 28. Também Giovanni Giacomo De Rossi, *Insignium Romae Templorum prospectus...* Roma: De Rossi, 1683, pl. 43, e Giovanni Giacomo De Rossi, *Studio d’Architettura Civile...* Roma: De Rossi, 1721.

⁷ Giovanni Mario Crescimbeni, *L’historia della basilica di S. Anastasia, titolo cardinalizio / scritta da Gio. Mario Crescimbeni*. Roma: per Antonio de’ Rossi..., 1722 – um livro sem ilustrações; Filippo Cappello, *Brevi notizie dell’antico, e moderno stato della chiesa Collegiata di S. Anastasia di Roma...* Roma: nella Stamperia di Pietro Ferri..., 1722. Antonio Maria Bonucci, *Istoria di S. Anastacia vergine e martire romana...* Roma: nella Stamperia del Komarek, 1722.

⁸ “Índice de la Librería que tiene la Reyna Nuestra Señora Doña María Bárbara hecho por Don Juan Gómez, librero de Cámara del Rey Nuestro Señor”, 1749, sig. MSS/12710 (BNE) [Manuscrito].

O seu projecto é bem conhecido graças ao manuscrito *Sistema de adornos de escultura*⁹:

- Trata-se de uma série de noventa e quatro estátuas de reis da Espanha – o conjunto mais ambicioso da história moderna –, que encimavam as quatro fachadas “desde su primer rey Ataulfo [...] y seguirá desde allí toda la serie hasta dar la vuelta a don Luis I” [o filho primogénito de Felipe V, rei de Espanha apenas entre Janeiro e Agosto de 1724]; e presidiam os padres do rei, Felipe V e Maria Luísa de Sabóia, sua primeira esposa, com Fernando VI e Bárbara de Portugal.
- Então, de quem é que foi a “disparatada ideia” de envolver os monarcas portugueses Afonso Henriques e João V nessa última série?

5. Um partido português na corte espanhola?

Não são poucos (Úbeda de los Cobos 1997, Muniaín Ederra 2000) os que afirmam que a empresa artística que dirigiu o padre Sarmiento queria criar “uma nova imagem da dinastia Bourbon”, e (re)inventar a história de Espanha, para celebrar a Monarquia Hispânica, a Monarquia Católica desde a sua origem:

- O padre Sarmiento queria uma genealogia a rigor. Escolheu os monarcas espanhóis que foram pais de reis, de tal maneira que estes levaram na mão esquerda um escudo com o retrato das suas esposas e mães dos “futuros” monarcas. Além disso, o beneditino queria pôr em relevo algumas monarquias e soberanos da história ibérica que não tinham podido ser incluídos no remate das fachadas. Mas a eleição das personagens não foi neutral: excluindo os condes de Barcelona – recorde-se os episódios da Guerra de Sucessão espanhola –, ou colocando dois reis suevos; porém surpreende, ainda mais, a ideia de incluir dois monarcas portugueses – D. Afonso Henriques e D. João V –, que nada tinham de ali estar – nomeadamente D. João V de Portugal, uma clara homenagem de D. Bárbara de Bragança.
- Esta estátua e as restantes do piso principal foram aprovadas no Verão de 1751 e dadas a fazer aos melhores discípulos de J.D. Olivieri e Felipe de Castro. Em Dezembro de 1753, a série estaria quase terminada e a ser colocada.
- No que diz respeito aos reis de Portugal, posicionados no ângulo noroeste, também surpreende a qualidade e elevada taxaço da escultura de “O Magnânimo”¹⁰, uma obra de Luís Salvador Carmona, sob a direcção de Olivieri, tendo recebido a livrança de 18.500 reales – a única que ultrapassa a cota dos 15.000 reales (Plaza Santiago 1975, 218).

6. Relações artísticas entre as cortes espanhola e portuguesa

A 31 de Julho de 1750 morre, em Lisboa, D. João V.

⁹ Frei Martín Sarmiento, *Sistema de adornos de escultura, interiores y exteriores, para el nuevo Real Palacio de Madrid* [manuscrito], sig. 725.171 (BNE). Em: Frei Martín Sarmiento, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, editado por Joaquín Álvarez Barrientos, Concha Herrero Carretero. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002.

¹⁰ Para a escultura, disse Frei Martín Sarmiento que “habrá muchos retratos originales que copiar”, e certamente foram utilizados como modelos medalhas e gravuras, como por exemplo a de Guilherme F.L. Debrie “Joannes V. Portugalliae Rex”, do Gabinete de Dibujos y Estampas, El Prado, assinado “G.F.L. Debrie sculptor Regius inv. et sculpsit 1743”, em: Francisco J. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1975, 214.

A rainha Bárbara de Bragança – muito devota de seu pai –¹¹, empreendeu uma renovação de modelos e de programas na corte. Desta forma, quis seguir os passos de D. João V, “o rei constructor”. Vale a pena ressaltar que ele viveu no palácio do Terreiro do Paço, rodeado de uma colecção fascinante de grandes modelos de edifícios de Roma (Delaforce 1993, 61-62), onde houve uma notável exposição de seus palácios e igrejas e inúmeros projectos de arquitectura, pinturas e desenhos que Bárbara de Bragança – com certeza, penso eu –, teve de conhecer antes da sua vinda para Espanha.

Assim sendo, Roma torna-se o verdadeiro *locus communis* da arquitectura joanina e da arquitectura cortesã do reinado de Fernando VI (1746-1759). Também a escola barroca romana e os seus arquitectos – Filippo Juvara, Nicola Salvi, Luigi Vanvitelli –, pelo menos virtualmente, se converteram em suporte para as relações artísticas entre as cortes espanhola e portuguesa.

¹¹ O respeito e a devoção de Bárbara de Bragança por seu Pai mostra-se em cada uma das cartas que ela lhe escreveu, e cujos originais se conservam no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Tal é o caso de uma carta de 22 de Outubro de 1746 onde escreveu: “a sua graça [diz ela ao Pai] he o meu unico bem, e só o seguro sobre q posso contar p.^a m.^a consolação; e creya V. Mag.^{de} q. he assim certam.^{te} porq em tudo o mais não tenho satisfação de segurid.^e alg.^a nem de firmeza e verdadeira cordialidad.^e e asim meu amado Pay V. Mag.^{de} he só o meu único bem e amparo despois de Ds. e só de quem me fio e comfio.”, em: João V, *Correspondência de João V e D. Barbara de Bragança, Rainha de Espanha (1746-1747)*, ed. João A. Pinto Ferreira. Coimbra: Liv. Gonçalves, 1945, 40.



Fig. 1 – F. Carlier, Quatro projectos de mesas de altar para a igreja do Mosteiro da Visitação (Salesas Reales), Madrid (c. 1754-1755), BNE. Dib/14/45/110, Biblioteca Digital Hispánica [Em linha]. Biblioteca Nacional (BNE) 2013 [Consult. 2013-05-01]. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/1802933>

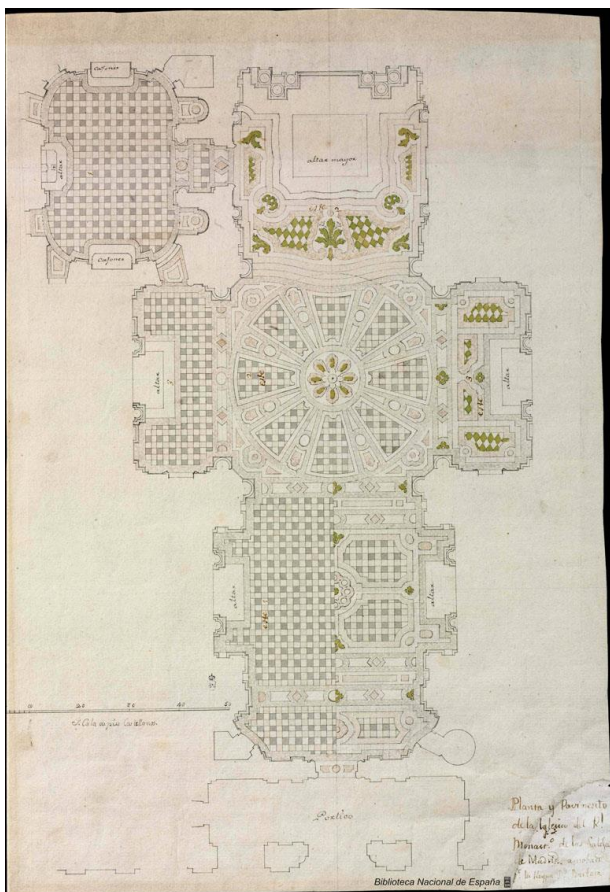


Fig. 2 – F. Carlier, Planta do pavimento da igreja e da sacristia do Mosteiro da Visitação (Salesas Reales), Madrid (c. 1754-1755), BNE. Dib/14/45/109, Biblioteca Digital Hispánica [Em linha]. Biblioteca Nacional (BNE) 2013 [Consult. 2013-05-01]. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/1802932>

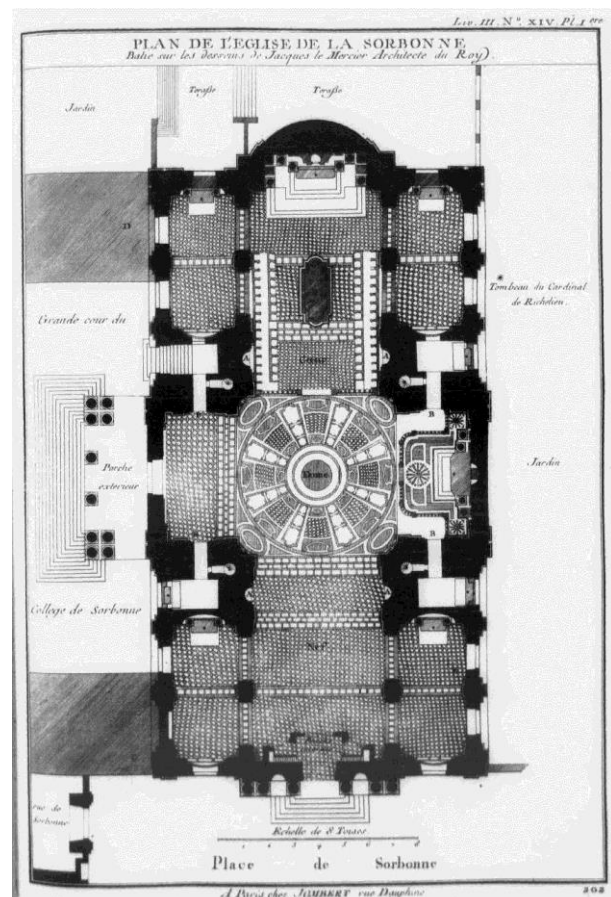


Fig. 3 – Plano da igreja de Sorbonne, em: J.-F. BLONDEL, *Architecture française* (Paris, 1752), II, n.º XIV, pl. 1.º



Fig. 4 – J.B.M. Le Bouteux, pormenor da gravura do plano e da fachada do Real Convento de Mafra (“Michel Le Bouteux fecit 1752”), em: Fr. João de S. José do Prado, *Monumento sacro da fabrica, e solemniissima sagração da Santa Basilica do Real Convento...* (Lisboa, 1751)



Fig. 5 – F. Carlier, pormenor do risco da fachada do Real Convento das Salesas Reales (entre 1750 e 1753/1754), Palácio Real, Real Biblioteca, Ref. VIII/M/74. © Patrimonio Nacional.



Fig. 6 – “Historia de la Villa y Corte de Madrid.” Vista do Real Convento das Salesas Reales, Litografia de J. Donon (Madrid), 1864, Biblioteca Digital Hispánica [Em linha]. Biblioteca Nacional (BNE) 2013 [Consult. 2013-05-01].
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3419623>



Fig. 7 – “Chiesa di Santa Anastasia alle radici del Palatino verso il Velabro”, em: G.B. Falda, *Il terzo libro del novo teatro delle chiese di Roma...* (Roma, s.a. [1669]), pl. 28

BIBLIOGRAFIA

AGUILÓ ALONSO, María P., Amelia López-Yarto Elizalde e María Luisa Tárraga Baldó. “La reina Bárbara de Braganza y la fundación del Monasterio de las Salesas Reales de Madrid”, in *La mujer en el arte español: [actas de las] VIII Jornadas de Arte*, editado por el Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, 229-238. Madrid: Centro de Estudios Históricos, CSIC, 1996.

CHUECA GOITIA, Fernando. “Historia, arquitectura y arte en el Palacio de Justicia de Madrid”, in *Tribunal Supremo de Justicia*, ed. Fernando Chueca Goitia, José Horcajada Álvarez, José María Álvarez-Cienfuegos Suárez, 13-49. Madrid: El Viso, 1995.

—. *Historia de la arquitectura española*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 2001. Originalmente publicado em Madrid: Dossat, 1965.

DELAFORCE, Angela. “Lisbon, ‘this new Rome’: Dom Joao V of Portugal and relations between Rome and Lisbon”, in *The Age of the Baroque in Portugal*, ed. Jay A. Levenson, 49-80. Washington: National Gallery of Art, 1993.

JOÃO V, Rey de Portugal. *Correspondência de João V e D. Barbara de Bragança, Rainha de Espanha (1746-1747)*, ed. João A. Pinto Ferreira. Coimbra: Liv. Gonçalves, 1945.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Las ideas artísticas de la reina Barbara de Braganza”, in *Bracara Augusta*, 64/27, 1974: 377-401.

MUNIAÍN EDERRA, Sara. *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la ilustración española*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000.

NOVERO PLAZA, Raquel. “La reina Bárbara de Braganza y la introducción en España del gusto barroco italo-portugués”, in *Goya: Revista de arte*, 316-317, 2007: 65-76.

PIMENTEL, António Filipe. *Arquitectura e poder: o Real Edifício de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1975.

POLENTINOS, Aurelio de Colmenares y Orgaz, Conde de. *Investigaciones madrileñas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid: La Librería, 2003. Originalmente publicado em Madrid: Sección de Cultura e Información, Artes Gráf. Municipales, 1948.

SAMBRICIO, Carlos. “Luigi Vanvitelli y Francisco Sabatini: sobre la influencia de la arquitectura italiana en España”, in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, 45, 1979: 427-438.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. “Las Bellas Artes en el Reinado de Fernando VI”, in *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 9, 1959: 5-24.

SARMIENTO, Martín. *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Concha Herrero Carretero. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002.

TÁRRAGA BALDÓ, María Luisa. *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1992.

TOVAR MARTÍN, Virginia. “Arquitectura áulica y urbanismo público en el reinado de Fernando VI”, in *Fernando VI y Bárbara de Braganza: un reinado bajo el signo de la paz (1746-1759)*, ed. Antonio Bonet Correa, Beatriz Blasco Esquivias, 149-162. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. “Artistas, ilustrados y el Padre Sarmiento: el ‘sistema de adornos’ del Palacio Real de Madrid”, in *O Padre Sarmiento e o seu tempo: actas do Congreso Internacional do Tricentenario de Fr. Martín Sarmiento (1695-1995)*, 359-397. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega e Universidade de Santiago de Compostela, 1997.

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 9 – PORTUGAL E A EUROPA 1500-1800: PRESENÇAS E INFLUÊNCIAS

Tracce sull'apprendistato romano dei pittori portoghesi al tempo di João V: i taccuini di João Ströberle (1741-1742)

Sabina de Cavi

Getty Research Institute, Los Angeles, EUA

Abstract

This paper will discuss two unpublished sketchbooks by the Portuguese painter João Glama Ströberle, who trained in Rome under the tutorship of Marco Benefial (1684-1764) and Agostino Masucci (1690-1768), focusing on his apprenticeship at the Academy of St. Luke and João's copies from Benefial.

As revealed by the religious treasury assembled in the Museo de San Roque and by the commission of the church of St. Antonio dei Portoghesi in Rome, political and artistic ties between Lisbon and Rome were particularly strong in this period, culminating with the declaration of Portugal as a sovereign state in 1748, by Pope Benedict XIV (Lambertini, 1740-58).

On one side my paper will thus cast light on the development of a classicizing style in Portugal under the reign of King João V (*o Magnânimo*, 1689-1750), through the Roman education of Portuguese painters in direct contact with the academy and inspired by the poetics of Roman ruins.

On the other side, the paper will set João's education and early practice as landscape painter in relation to contemporary experiments by other foreign artists residents on their training in Rome, such as Caspar van Wittel (1653-1736), and Hubert Robert (1733-1808), inquiring on the development of this particular vein in his work, at various stages, after his return to Portugal.

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 10 – O RETRATO***Rostos da Lusitânia: uma introdução ao retrato escultórico na Antiguidade Clássica e Antiguidade Tardia no actual território português******Filomena Limão**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Introdução

O retrato é um meio de alcançar a imortalidade. Tal como o nome, o rosto permanece na memória, para além da morte. O retrato é o triunfo da vida. Esta associação de ideias está muito presente na Antiguidade Clássica e Tardia, bem como nas civilizações pré-clássicas, nomeadamente na Egípcia. Uma reflexão introdutória sobre o conceito de retrato, observando-o com os olhos da Antiguidade grega, romana e da Antiguidade Tardia, é um dos objectivos deste pequeno trabalho. As palavras de José-Augusto França, “o retrato assume, por excelência, o equívoco de toda a arte figurativa ou representativa, na medida em que se refere a um modelo preciso, que tende a ser identificado”¹, constituem um desafio que nos norteia nas considerações a que nos propomos com os Rostos da Lusitânia. O conceito de retrato como se entende hoje² não existe na Antiguidade Clássica e Tardia. Não obstante, encontram-se formas de representação que se lhe aproximam e que poderão ser consideradas como momentos evolutivos do mesmo, se bem que com diferentes nomes.

Eleger-se como objecto de estudo a escultura de retrato e, em concreto, uma amostra de rostos da escultura de vulto romana na província da Lusitânia. Poder-se-ia preferir o mosaico ou a pintura ou mesmo abordar o tema no conjunto dos géneros, escultura, pintura, mosaico. No entanto, a riqueza do olhar da Antiguidade torna cada forma de expressão um estudo especializado atento a características particulares³. O estudo dos rostos escultóricos romanos da Lusitânia conflui numa síntese perfeita do idealismo helénico, dramatismo helenístico e verismo romano. Constitui um palimpsesto de pensamentos, concepções, entendimentos, mais ou menos conscientes, do que significa representar tridimensionalmente a figura humana e concentrar no rosto a responsabilidade da identificação, o ponto de encontro do universal e do particular, o retrato propriamente dito.

Optou-se por uma selecção de seis retratos escultóricos oriundos da província romana da Lusitânia. Os critérios de escolha tiveram em atenção os estudos já efectuados sobre as peças, o conhecimento da sua proveniência e local onde presentemente se encontram. Escolheu-se um grupo masculino e

* As imagens e os quadros que acompanham este texto foram omitidos por erro e aparecem no final do volume (pp. 547-549).

¹ Texto introdutório e explicativo da sessão sobre o Retrato no IV Congresso de Historiadores da Arte Portugueses: <http://www.chap-apha.com/?menu=5&content=callPapers>.

² O conceito de retrato não é consensual. Ver Pedro Flor, *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010, p. 21.

³ O estudo do retrato no mosaico romano, por exemplo, é um tema complexo e longe de consenso. Veja-se, a título de exemplo, as leituras várias sobre a representação de bustos no mosaico de Villa Cardílio em Torres Novas (trabalhos de José de Encarnação, Isabel Rodà, Janine Lancha, Maria de Jesus Duran Kremer, ou Miguel Pessoa). O caso da pintura é distinto também pelo alto grau de perecibilidade. A pintura romana de rostos nos sarcófagos de Fayum atingiu um nível exímio, sendo considerado, num documentário actual, um autêntico bilhete de identidade. Ver: http://www.youtube.com/watch?v=tiD0jSq2_ZM&lr=1&uid=wB5KF7QHlk-d7m4rw4drnQ.

um feminino, e em cada um dois rostos imperiais e um de pessoa comum ou retrato privado. Deseja-se, deste modo, contribuir para ilustrar, com exemplos da Lusitânia, o percurso do retrato escultórico na Antiguidade Clássica e Tardia. Confiamos que demonstrarão a riqueza do tema, pois são numerosos, variados, sugestivos e de grande potencial os Rostos com que a Lusitânia fita.

1. Das palavras ao rosto na Antiguidade Clássica grega e romana

1.1 A visão grega

A escultura grega atingiu um grande esplendor na época clássica (século V e IV a.C.), mas esta maturidade tão amplamente reconhecida não teria sido possível sem a coerente evolução dos períodos anteriores (séculos VIII, VII e VI a.C.). Não existe, no grego antigo, uma palavra equivalente à nossa palavra “estátua”⁴. Os vocábulos utilizados variam de acordo com a função que é atribuída à escultura de vulto. A palavra que no grego antigo é a mais aproximada a estátua é *agalma*, indicando um “objecto belo” e “objecto que agrada”. Este sentido geral surgirá já com Heródoto no século V a.C. *Agalma* designa, portanto, uma estátua oferecida a um deus e não a sua estátua de culto, ou seja, a sua representação em estátua. É nesse sentido que se devem entender as primeiras ofertas votivas aos deuses. *Hédos*, por sua vez, é uma denominação que se aplica a uma estátua de culto.

Autores como Pausânias⁵ e Plínio, *o Velho*⁶ deixaram-nos testemunhos muito importantes sobre a natureza da representação escultórica de vulto na Grécia Antiga. Pausânias, por exemplo, refere-se a *xoanon*⁷, aplicado ao trabalho da madeira, pois as primeiras estátuas eram feitas nesse material e associa-as a Dédalo e aos seus alunos (estilo dedálico). Plínio, *o Velho*, por seu lado, refere o hábito de se reproduzir a imagem daqueles que mereciam a imortalidade por uma determinada razão, a participação nos jogos ou concursos sagrados⁸. Aos que triunfavam três vezes era oferecida uma estátua feita à sua semelhança. Eram estátuas icónicas. A origem da palavra é *eicon* evocando a ideia de “parecença” e, posteriormente, designará um retrato esculpido ou pintado no sentido de semelhança com a personagem representada. Esta semelhança é, no entanto, ainda física e destina-se a ilustrar o desporto praticado. As imagens com parecença fisionómica, a que designamos “retrato”, nascem nos meados do século V a.C., muito concretamente no período helenístico.

As palavras gregas, qualificando o trabalho escultórico, vão evoluindo quase como num processo de “selecção natural”, numa procura e adaptação contínuas à que melhor traduzirá a realidade da representação humana numa estátua.⁹ A procura da semelhança vai ao encontro da perpetuação de um feito heróico. Os primeiros grandes merecedores da imortalidade aos olhos dos gregos são os atletas.

A arte helenística traduz a grande transformação por que passou o mundo grego após a conquista de Alexandre Magno. A noção de um mundo concebido em cidades-estados transforma-se na visão alargada de um império, o helenístico. O fim de uma forma de vida, autónoma e controlada, a abertura e confronto com um domínio em áreas orientais desestabilizou a forma helénica de ver o mundo. A arte, como a “ponta do icebergue” da sociedade, comprova isso mesmo e a representação escultórica enche-se de dramatismo, de angústia, de euforia. O patético, a dor e a morte contorcem

⁴ Claude Rolley, *La Sculpture grecque*, 22;

⁵ Pausânias é geógrafo e viajante grego que escreveu a *Descrição da Grécia*; oriundo da região da Lídia na Ásia Menor, viveu no século II d.C.;

⁶ Plínio, *o Velho* viveu no século I d.C. (23-79) e foi um naturalista. Escreveu a *Naturalis Historia*, ou seja, uma obra sobre o conhecimento das ciências da época dedicado a Tito Flávio Vespasiano Augusto. Morreu no ano 79 ao tentar observar a erupção do Vesúvio;

⁷ Pausânias, VI, 18, 7;

⁸ Plínio, *o Velho*, XXXIV, 15-17;

⁹ *Andrias*, por exemplo, aplica-se à representação de um ser humano; Claude Rolley, *op. cit.*, 22-24;

os corpos desafiando os limites do material trabalhável. O caminho para a semelhança fisionómica acentua-se na necessidade de dar a conhecer os chefes políticos e militares, em primeiro lugar o próprio Alexandre que entendeu bem o alcance e o poder da sua representação escultórica e pictórica¹⁰.

O nascimento do que mais genericamente se entende por retrato dá-se na época helenística.¹¹ A ideia de parença é conseguida pelo corpo na sua totalidade e não especialmente pelo rosto. Ilustra a concepção grega do corpo como uma unidade, “o rosto é como mais um membro do corpo; a personalidade irradia do conjunto do corpo; [...] as características individuais são exploradas como indicadores de temperamento”¹². Por seu turno, a filosofia socrática contribui claramente para o desenvolvimento da ideia de que o verdadeiro ser está no interior, envolvido pelo corpo. O retrato helenístico não se prende aos pormenores palpáveis mas pretende reproduzir a personalidade num todo, rosto e gesto corporal. O desenvolvimento deste pressuposto conduzirá à sublimação do rosto como tradutor da personalidade.

1.2 O pragmatismo romano

Os romanos fizeram muitas cópias de estátuas gregas sobretudo do período helenístico mas também clássico. Copiar, no sentido em que a Antiguidade o entende, é aprender com os mestres que se admira. No entanto, também em Roma, há uma tradição escultórica muito própria de contexto funerário e influência etrusca que vinga no período republicano. A tradição consistia na feitura de bustos dos familiares defuntos a partir das máscaras de cera moldadas ao rosto do morto. Estes bustos, *imagines maiorum*, eram expostos nos átrios das casas, levados e exibidos em cerimónias públicas da família.¹³ É um garante da genealogia familiar e a fidelidade ao rosto, a identificação, torna-se o seu critério fundamental. Esta tradição romana republicana é fiel ao modelo real. Com efeito, o rosto é transmitido com realismo, numa proximidade por vezes tão flagrante ao modelo, que se denomina “verismo”.¹⁴ A esta corrente verista juntar-se-ão as influências gregas, mais idealista do período clássico e mais realista e sensível do período helenístico. O desenvolvimento dos bustos escultóricos romanos na época imperial e na Antiguidade Tardia consistirá numa articulação bem pensada e adaptada às circunstâncias destas influências.

As palavras latinas *imago* ou *effigies*¹⁵ são as mais utilizadas para identificar estas representações escultóricas. Uma outra palavra, *simulacrum*, conhece também um particular interesse. Vitruvius menciona-a ao referir-se às Cariátides e à imagem de culto da deusa Diana em Éfeso¹⁶. Indica-nos que, do interior da *cella*, a estátua ou *simulacrum* da divindade olha para o exterior contemplando o sacrifício que lhe é dedicado pelos homens. O *simulacrum* da divindade é a representação da escultura de culto da própria divindade. É muito forte a sua presença, como se a própria divindade fosse.¹⁷

A produção escultórica romana é fulgurante. Conscientes das suas influências, os romanos compõem-nas condimentando-as com o seu espírito pragmático. Prova disso é o facto de os bustos escultóricos se poderem encaixar em corpos variáveis. Um corpo pode não ter um rosto específico

¹⁰ Lisipo, especialista no trabalho em bronze e na representação do corpo humano; é o retratista de Alexandre, o Grande;

¹¹ “O retrato com o entendemos, começou.” Hinks, *Greek and Roman Portrait Sculpture*, 17 (tradução nossa);

¹² Hinks, *op. cit.*, 32-33.

¹³ Justino Maciel, “O retrato na Antiguidade Clássica: O exemplo do Augusto de Mértola”, 19-37;

¹⁴ Ver nota 3;

¹⁵ Pedro Flor, *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*, 21;

¹⁶ Justino Maciel, *VITRUVII Decem Libri*, Livro I, 1, 6 e II, 9, 13;

¹⁷ As questões do simulacro deram origem a um livro de Victor Stoichita, *O Efeito de Pigmalião: Para uma antropologia dos simulacros*, KKYM, Lisboa, 2012;

mas servir a vários. Este aspecto desvaloriza o corpo na identificação global da personagem e contribuiu para centrar no rosto o essencial da identificação subjacente a um retrato. Por outro lado, os romanos reutilizavam os rostos. A pedra trabalhada é preciosa e, por isso, constantemente reutilizada e adaptada. Apagam-se características específicas, cabelos e traços expressivos e passa-se a outra pessoa. A prática da *damnatio memoriae* é precisamente a prova da importância do rosto como perpetuação da individualidade, da sua presença na memória. Hoje em dia, é possível detectar nos rostos essas etapas que os transformam em autênticos palimpsestos¹⁸.

A escultura de retrato romana confere uma grande importância a componentes constituintes do rosto. O cabelo é um elemento de grande cuidado e determinante na identificação. O penteado identifica a personagem. Sabemos, por exemplo, que o imperador Augusto tem um determinado tipo de penteado que lhe cai sobre a fronte e que o acompanha do início ao final da sua vida.¹⁹ Mesmo quando a expressão muda e o envelhecimento revela as suas marcas, o penteado não deixa margem para dúvidas. A presença ou ausência de barba nos homens identifica costumes e épocas. No caso feminino, o penteado tem ainda mais atractivos pois tem a vantagem de reproduzir a moda.

Em Roma, como na Grécia Antiga, a escultura é pintada²⁰. Os nossos olhos habituaram-se, desde o Renascimento, aos tons sóbrios do branco. No entanto, este seria coberto de vibrantes cores. A utilização da cor na escultura leva-nos a reconsiderar aspectos que tomámos como assentes sobre a produção artística da Antiguidade²¹ e que dizem mais sobre a nossa própria estética do que sobre a dos nossos antepassados.

2. Os Rostos da Lusitânia

O primeiro grupo de retratos escultóricos seleccionados é o masculino (Fig. 1 – Tríptico²²) (pág. 547), integrando os bustos do imperador Octávio César Augusto, do imperador Galieno e um rosto de atribuição desconhecida encontrado na muralha de Beja. Uma síntese dos elementos a considerar encontra-se no Quadro 1 (pág. 547). O segundo grupo de retratos escultóricos é o feminino (Fig. 2 – Tríptico²³) (pág. 548) integrando dois membros da família real, *Agrippina Maior* e *Agrippina Minor* e um rosto desconhecido. As informações fundamentais sobre estes rostos estão reunidas no Quadro 2 (pág. 548). A figura 3 (pág. 549) reporta-se ao imperador Galieno numa visão de 360°²⁴.

Cada grupo dá-nos um conjunto válido de informações e de precauções. Em primeiro lugar, verifica-se que a escultura de retrato imperial desempenha um papel de relevo neste tipo de representação escultórica, a escultura de vulto, e a presença de bustos de imperadores na Província da Lusitânia não é despicienda. Além dos bustos de políticos, o retrato escultórico trabalha rostos para nós desconhecidos. Entre a representação do rosto de Augusto de Mértola (século I) e a de Galieno (século III) passaram-se sensivelmente duzentos anos. As diferenças são profundas. A cabeça de

¹⁸ Um exemplo é a escultura de retrato do imperador Augusto de Mértola. Alguns autores consideram que o seu rosto foi uma reelaboração de um rosto de Calígula, sujeito a *damnatio memoriae*. Justino Maciel, “O retrato na Antiguidade Clássica: _ O exemplo do Augusto de Mértola, 27 e 31-32;

¹⁹ Justino Maciel, “A Arte da Época Clássica” in *História da Arte Portuguesa*. Vol. I, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, p. 97;

²⁰ Ver a Exposição *The Painting of an Empire*: <http://english.scuderiequirinale.it/categorie/categoria-52>; AA.VV., Anna Gramiccia (coordenação editorial), *I Colori del Bianco*, De Luca Editori d’Arte, Roma, 2004; AA.VV., *El color de los Dioses*, Museu Arqueológico Nacional, Madrid, 2010;

²¹ A cor na escultura de retrato romana é uma área de investigação com grande potencial a desenvolver nas peças encontradas no actual território português;

²² Origem das fotografias: Vasco de Souza, *op. cit.* Figuras 10, 127 e 8;

²³ Origem das fotografias: Vasco de Souza, *op. cit.* Figuras 32, 121 e 125;

²⁴ Fotografias da autora. Museu Municipal Dr. José Formosinho, Lagos. Agradecemos a autorização para fotografar o busto do imperador Galieno, Agosto 2012;

Augusto, apesar de danificada e de revelar traços de uma certa dureza na expressão do rosto²⁵, possui o penteado em característica garra sobre a fronte tornando a identificação indelével. Os olhos são lisos sem marcação da íris. A apreciação global do rosto dota-o de um idealismo ao gosto helénico. O rosto de Galieno está, pelo contrário, repleto de pormenores de expressão e de identificação. O nariz aquilino, a boca firme e estreita como uma linha, a barba rala definindo o formato do rosto, o cabelo em madeixas fartas espalhadas pela testa, o franzir do sobrolho saliente em duas linhas curtas perpendiculares às sobrancelhas ilustram a proximidade à pessoa real. Os olhos demonstram a principal evolução, a marcação da íris e da pupila levemente levantados e voltados para a esquerda do observador completam a direcção em que o rosto olha. No conjunto de várias tendências que se plasmam na escultura de retrato romana, o século III, dealbar da Antiguidade Tardia, acentua pormenores realistas de identificação do modelo relembrando a não esquecida tradição republicana²⁶. O retrato de Galieno revela uma personalidade (Fig. 3). A intensidade do olhar²⁷ é uma tendência crescente na Antiguidade Tardia, fazendo dos olhos a janela da alma, o ponto de emanção de uma força interior que, não se podendo desligar da influência da filosofia platónica, será uma ideia muito do agrado do Cristianismo.

O rosto privado desconhecido apresenta linhas de idealismo na suavidade de um rosto sem barba e numa cabeça quase completamente calva. Laivos de expressão identificativos na convicção dos lábios, na ruga de idade que marca a bochecha entre o nariz e o queixo e nas linhas de expressão sob as orelhas.

A escultura de retrato feminina compõe-se de um idealismo generalizado conferindo ao rosto da mulher um cariz intemporal. No entanto, não se pode afirmar que a representação feminina, no geral, seja sempre tendencialmente jovem²⁸. A representação de *Agrippina Maior* e *Agrippina Minor* ilustra o idealismo conferido pela sobriedade da expressão. Os olhos não apresentam marcação de pupila ou íris. O busto de *Agrippina Minor* não se limita ao rosto mas estende-se ao nível do peito. Não se destina a encaixar num corpo mas constitui em si mesmo um todo com um pequeno apoio. O rosto privado insere-se também num conjunto maior com uma representação abaixo do nível do peito. Este tipo de escultura de retrato desenvolve-se a partir do século II. Neste caso, a marcação de pupila e íris é já visível. Os três exemplos femininos apresentam penteados característicos de época, auxiliares precisos para atribuição cronológica.

3. Considerações finais

Este trabalho propôs-se ser uma iniciação ao retrato escultórico na Antiguidade Clássica e Tardia a partir de uma amostra de rostos encontrados na província romana da Lusitânia.

Embora o conceito actual de retrato não seja completamente consensual (e, provavelmente, muita da sua riqueza temática perder-se-ia então...), as formas que a sua representação pode revestir convergem na proximidade ao modelo. É para o rosto que se concentram os esforços identificativos e, com efeito, é no rosto que se dá o encontro do geral humano e do particular indivíduo.

A retrospectiva sobre a escultura de retrato na Antiguidade Clássica e Tardia ilustra um momento histórico e artístico no qual o conceito e a sua prática já existem antes da formulação da própria palavra-síntese, retrato. A época helenística consegue, no seio de um desequilíbrio de sensações,

²⁵ Justino Maciel, "O retrato na Antiguidade Clássica", 32;

²⁶ Justino Maciel, *op. cit.*, 21: "duas tendências [...] do retrato oficial [...] mais idealizante nos períodos julio-cláudio, adriânico e teodosiano, mais realista nas épocas flaviana, trajânica e constantiniana";

²⁷ Aproximamo-nos do olhar muito aberto, quase esgazeado, da estátua colossal de si próprio que Constantino colocou na Basílica Nova em Roma.

²⁸ É o que se pode verificar no rosto feminino do período flávio. Museu Profano Lateranense. L. Goldscheider, *Roman Portraits*, Phaidon Edition, Oxford University Press, New York, 1940;

captar o individual, a personalidade, o distintivo de cada ser através de um notável domínio do trabalho escultórico. Aqui, reconhece-se, o retrato nasce.

A época romana concilia influências próprias, etruscas e gregas. Copia os modelos gregos aprendendo nesse exercício a mestria, encontrando-se na sua originalidade. Epítetos caros à História da Arte como classicismo, idealismo, realismo, naturalismo, expressionismo são aplicados a exemplos sucessivos de rostos romanos que nos surpreendem. Os romanos encontraram e exploraram no rosto a síntese do retrato e glosaram-no eficazmente, utilizando a pedra e o metal e concebendo uma figuração que englobasse rosto, peito até à cintura, dispensando até a representação do corpo total.

Regressemos ao equívoco de José-Augusto França, cerne da sua acepção de retrato. O retrato assume o equívoco da arte representativa ou figurativa, a identificação do modelo. Será o retrato um equívoco? Será equívoca a sua fidelidade ao modelo? A arte representativa ou figurativa identificará, alguma vez, o seu modelo? Não diz muito mais o retrato sobre quem o fez, onde e quando do que sobre quem se (re)trata? Haverá alguma vez arte representativa? Ou haverá, simplesmente e sempre, Arte? O retrato é, indubitavelmente, em todas as épocas, Arte.

BIBLIOGRAFIA

FLOR, Pedro. *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

GARCIA Y BELLIDO, António. *Arte Romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

—. *Esculturas Romanas de España y Portugal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

—. *Retratos Romanos Imperiales de Portugal, Separata do Arquivo de Beja*. Vols. XXIII-XXIV. Beja: Minerva Comercial.

GONÇALVES, Luís Jorge Rodrigues. *Escultura Romana em Portugal: uma arte do quotidiano*. Montagem por Museu Nacional de Arte Romano. Dois vols. Mérida: M, 2007.

HENIG, Martin. *A Handbook of Roman Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1983.

HINKS, R.P. *Greek and Roman Portrait Sculpture*. Londres: British Museum, 1976.

MACIEL, Manuel Justino Pinheiro. *A Arte da Época Clássica*. Vol. I, em *História da Arte Portuguesa*, de Paulo Pereira, 79-101. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

—. *Vitruvii Decem Libri, Tratado de Architectura*. Lisboa: IST Press, 2006.

MACIEL, Manuel Justino Pinheiro, e J.M. Peixoto Cabral. "O Retrato na Antiguidade Clássica: o exemplo do Augusto de Mértola." *Revista de História da Arte*, 2008: 19-37.

OLEIRO, J. Bairrão. *A Escultura Romana em Portugal: O Retrato do Imperador Galieno no Museu Regional de Lagos, Separata Brotéria*. Vol. 50. Lisboa, 1950.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. 3.ª Vol. Cultura Romana II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

RICHTER, Gisela. *A Handbook of Greek Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1987.

RODRIGUES, Margarida Maria Almeida de Campos. *O Retrato oficial romano no tempo da dinastia Júlio-Cláudia*, Dissertação de mestrado em História da Arte da Antiguidade. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1999.

ROLLEY, Claude. *La Sculpture grecque: Des origines au milieu du Ve siècle*. Paris, 1994.

SOUZA, Vasco de. *Corpus Signorum Imperii Romani*. Coimbra: Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras de Coimbra, 1990.

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 10 – O RETRATO

“Tirados assaz bem ao natural”: pistas para pensar a concepção de retratística na arte medieval através da tumulária feminina trecentista em Portugal**Joana Ramôa Melo**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Depois dos novos interesses suscitados no domínio da historiografia por matérias sensíveis à História da Cultura e das Mentalidades como o são as formas de relacionamento do Homem com o seu passamento e o imaginário além-morte (constituídas em objecto de estudo na década de 1970), coube, apenas nos últimos anos, à historiografia da arte cobrir de uma nova luz o entendimento desse fenómeno daqueles indissociável que é o da arca tumular decorada e o da – especialmente encantatória – figura jacente. O suporte teórico proporcionado pelos estudos de Philippe Ariès (1975, 1977, 1983), Jacques Chiffolleau (1980-81), Jacques LeGoff (1981), Marie-Thérèse Lorcin (1981), Michel Vovelle (1983, 1993), Alain Erlande-Brandenburg (1975) e, mais recentemente, Jérôme Baschet (1993-2010), Jean-Claude Schmitt (1994), Michel Fournié (1997), Michel Lauwers (1996-2005), Anita Guerreau-Jalabert (2000) ou Danièle Alexandre-Bidon (1993, 1998)¹, para apenas citar alguns dos mais conhecidos investigadores da escola historiográfica e antropológica histórica francesas (de que somos, neste domínio, largamente devedores), revelou-se fundamental para a elaboração de novas formas de abordagem e de questionamento do fenómeno artístico da tumulária, chamando a atenção para aspectos determinantes do enquadramento mental em que o mesmo foi concebido e fornecendo pistas para a justa compreensão da razão de evoluir de algumas das suas formas e representações. Ainda assim, foi também esse fascínio pelas “descobertas” da Nova História, num domínio tão envolvente quanto difícil de alcançar como o das elaborações mentais e num âmbito a que, com mais à vontade ou pudor, voltamos de forma recorrente como o da morte, um encantamento difícil de ultrapassar e que, em certo momento, pareceu votar a explicação do episódio artístico e mental a que correspondeu a concepção do jacente a um âmbito puramente escatológico.

Marcando presença, quase sem excepção, no interior dos mais ricos e visitados espaços de culto da Cristandade ocidental, o jacente de âmbito fúnebre oferece, na verdade, um dos mais eloquentes e abrangentes testemunhos do tempo medieval e, assim, um dos mais desafiantes temas para pensar a sua identidade. Ultrapassado o estigma da morte e o seu potencial macabro, a efígie tumular abre um leque surpreendentemente vasto de tópicos para o conhecimento daquela sociedade e de um conjunto de indivíduos concretos, que, se por um lado, com ela se fundem e confundem, por outro, não deixam de fazer uso dos mecanismos adequados para afirmar a sua personalidade. É nesta dualidade justamente que vive o jacente medieval, nele revelando-se muito do modo como o homem da medievalidade se entende a si mesmo e, desta forma, a concepção de *retrato* a que nesse contexto é dado espaço para vingar. De resto, a tridimensionalidade da prática escultórica e a ilusória escala natural do jacente tornam particularmente pertinente, presente e desafiadora essa reflexão em torno do que pode ser, afinal, o *retrato* medieval neste contexto, assim como da presença ou ausência, no mesmo, dessa parcela vital da identidade do conceito, o seu verismo.

¹ Para uma síntese desta questão, veja-se Maria de Lurdes Rosa. “A morte e o Além”. In *História da Vida Privada em Portugal*, dir. José Mattoso, 402. [s.l.]: Círculo de Leitores e Temas e Debates, Setembro 2010.

Representar graficamente alguém traz para primeiro plano, durante a medievalidade, um conjunto de valores que não correspondem necessariamente, na íntegra, aos requisitos habitualmente associados à noção do que é a retratística, mas que encontram perfeita harmonia com a sociedade que concebe e acolhe tais representações. “*Inicialmente, a efígie não é retrato.*”² Será? Não, pelo menos, no sentido mais imediato ou simplista que podemos dar ao conceito. Não na concepção que foi despoletando dúvidas e afirmações menos pertinentes como o paradigmático comentário de Cordeiro de Sousa a propósito do estrabismo da rainha Santa Isabel revelado pelo seu jacente³, ou outros ainda, acerca do gigantismo de uma personagem histórica como D. Pedro, conde de Barcelos, ou o típico pescoço de inglesa de D. Filipa de Lencastre. Numa perspectiva mais alargada, contudo, falando de *retratar* enquanto acto de representar alguém, de lhe construir uma imagem determinada (fiel ou não fisicamente ao sujeito), o jacente não deixa de ser, afinal, um modo honesto e verdadeiro, mesmo que próprio, de o fazer. Assim, olhar o jacente medieval obriga, antes de mais, a ter presente aquilo que ele não é: moderno, realista (pelo menos na maioria dos casos e até certo momento, que é aquele que aqui nos ocupa), inteiramente laico, de apreensão imediata. Depois, a reconhecer a dupla natureza que o *retrato* neste contexto assume: a “natureza social”, que se traduz na configuração de uma imagem-tipo para determinados grupos e na primazia dada a elementos e figurações que identifiquem inequivocamente o indivíduo com uma família, linhagem ou categoria social; a “natureza religiosa”, no contexto da qual importará ter em conta as expectativas de salvação e a certeza da ressurreição vigentes no período em análise; portanto, o suporte espiritual do discurso que o jacente constrói e que, no limite, diz muito da condição humana e da relação que individualmente cada um estabelece com o sagrado. Dimensão terrena e projecção celeste estão, por isso, em estreita associação nesta forma de *retratística*, harmonizando-se – não contrariando-se – em todas as suas componentes. De resto, esses mesmos exemplares de jacentes, tão representativos da valorização de uma existência física concreta, podem ser vistos como o testemunho inequívoco da importância atribuída à materialidade na concepção que no Ocidente cristão imperou sobre a pessoa humana – mesmo para além da ressurreição ou num puro plano de divindade – e prova da relação dominantemente despudorada com a representação física e muitas vezes “antropomorfizada” daquilo que é sobrenatural.

Uma vez trazida para o debate aquela dimensão social que o jacente comporta⁴, importará continuar a problematizar em torno da própria concepção de *retrato* que neste contexto se realiza, procurando deslindar a carga de individualidade e o grau de consciência de si mesmo, que pode conter uma representação inteiramente codificada ou fiel a códigos sociais pré-estabelecidos. Em última instância, tendo presente a complexa noção de indivíduo que impera na mentalidade cristã medieval, a busca de uma absoluta manifestação de individualidade revelar-se-á anacrónica. Referimo-nos concretamente ao facto de que, participando de múltiplas redes de solidariedades materiais e espirituais, o indivíduo na Idade Média dificilmente se revela em isolamento total (na sua inteira singularidade), ao mesmo tempo que a ligação íntima que mantém com a divindade, através da alma por ela criada e que para ela se encaminha, lhe nega a percepção de uma solidão absoluta. Um exemplo muito claro – para apenas citar um – das múltiplas possibilidades que neste contexto se criam para uma particular afirmação individual e de como a mesma pode desenvolver-se com recurso aos mecanismos da pertença comunitária, verifica-se no uso da heráldica, em que a escolha das armas ou o modo de as distribuir pelo sepulcro podem dar azo a fortes declarações de personalidade. É este o caso de D. Isabel de Aragão, através da colocação das armas do seu reino de

² Maria José Goulão. “Figuras do Além: A escultura e a tumulária”. In *História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, vol. II, 164. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

³ J.M. Cordeiro de Sousa. “Os ‘Jacentes’ da Sé de Lisboa e a sua Indumentária”. *Revista Municipal* (48): 7.

⁴ Para esta abordagem do jacente como “retrato social” pode considerar-se pioneiro o estudo de José Custódio Vieira da Silva. “Memória e Imagem: Reflexões sobre Escultura Tumular Portuguesa (séculos XIII e XIV)”. *Revista de História da Arte* 1, (2005): 47-81.

origem em momentos-chave da iconografia tumular⁵, de D. Maria de Vilalobos⁶, através da preponderância dada ao escudo da sua própria linhagem, ou de D. Vataça⁷, por meio da total ausência das armas do marido do seu programa tumular.

Ausência de verosimilhança – marca inequívoca do jacente medieval trecentista português – não significa, por outra parte, desinteresse pela identificação clara do indivíduo representado. Pelo contrário, no *retrato* fúnebre medieval, o assinalar da individualidade está bem presente e é conseguido por via de recursos iconográficos – a heráldica, os atributos, as inscrições – que tornavam o reconhecimento da pessoa representada mais inequívoco do que qualquer aproximação física, cuja eficácia dependeria já da habilidade do artista e/ou da duração da memória do fâcies da personagem⁸. De resto, aquela mesma noção de pertença a um grupo e de ostentação de uma conformidade com o mesmo funciona, neste contexto representativo, não como via de apagamento do indivíduo, mas como parte assumida na definição do mesmo, enquanto ente que vive em sociedade e actua como membro de uma comunidade cristã. Através do vestuário e dos atributos codificados, expressam-se, deste modo, não apenas uma noção de pertença e encaixe social, como também a honra inerente à conformidade com os princípios da linhagem e, assim, a prática de virtudes que contribuem para que o indivíduo alcance a salvação.

Se focarmos esta reflexão nos jacentes femininos que o Portugal de Trezentos nos deixou⁹, verificamos que domina um tipo de *retrato* que corresponde, do ponto de vista fisionómico e mesmo

⁵ No remate do Calvário (facial da cabeceira), na cena da “*elevatio animae*” (reverso do baldaquino). A mesma chamada de atenção para as escolhas iconográficas de D. Isabel de Aragão foi anteriormente feita por Francisco Pato de Macedo e Giulia Rossi Vairo; v. Francisco Pato de Macedo. “A Capela Funerária da Rainha D. Isabel de Aragão”. *Santa Clara-a-Velha de Coimbra: Singular Mosteiro Mendicante*. Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2006, 641-698; Giulia Rossi Vairo. “Alle origini della memoria figurativa: Sant’Elisabetta d’Ungheria (1207-1231) e Isabella d’Aragona, Rainha Santa de Portugal (1272-1336), a confronto in uno studio iconografico comparativo”. *Revista de História da Arte* 7 (2009): 221-235.

⁶ Sobre a tumulária da Sé de Lisboa, veja-se: Carla Varela Fernandes. *Memórias de Pedra: Escultura Tumular Medieval da Sé de Lisboa*. Lisboa: IPPAR, 2001.

⁷ A este propósito veja-se: Maria Helena da Cruz Coelho e Leontina Ventura. “Vataça: uma dona na vida e na morte”. In *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*, vol. I, 159-193. Porto: Centro de História da Universidade do Porto / Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

⁸ No momento em que o naturalismo ganha terreno e até um certo *realismo* começa a ser valorizado – como podemos apreciar claramente nalguns jacentes quatrocentistas, a começar pelos de D. João I e D. Filipa de Lencastre – não é porventura de um maior grau de *individualismo* que devemos falar – pois esta é uma noção que, sempre articulada com o conceito de “comunidade”, é indispensável à compreensão do jacente, desde a sua origem –; antes de um seu entendimento e configuração segundo novos valores estéticos, aqueles que imperarão em definitivo posteriormente; v. José Custódio Vieira da Silva e Joana Ramôa. “O Retrato de D. João I no Mosteiro de Santa Maria da Vitória”. *Revista de História da Arte* 5 (2008): 77-95.

⁹ Referimo-nos concretamente aos seguintes jacentes: rainha D. Beatriz (?) (Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça); D. Margarida de Albernaz (Sé de Lisboa); D. Isabel de Aragão, a Rainha Santa (Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra); infanta D. Isabel (Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra); D. Vataça (Sé de Coimbra); D. Maria de Vilalobos (Sé de Lisboa); infanta de Portugal e de Manuel (Sé de Lisboa); D. Domingas Sabachais (Capela dos Ferreiros, Oliveira do Hospital); D. Sancha Pires (Mosteiro de S. Domingos do Rossio, Lisboa); D. Inês de Castro (Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça); dama anónima (Sé de Lisboa). Para uma análise geral do panorama da tumulária medieval feminina portuguesa, veja-se: Rosa Pomar. “Memória Tumular de Rainhas, Infantas e Fidalgas em Portugal (1250-1350)”. *Revista da Faculdade de Letras. História II Série*, vol. XV-2 (1998): 1509-1530; Carla Varela Fernandes. “Fama y memoria: Los enterramientos portugueses de reinas y mujeres de la nobleza en el siglo XIV”. *Grabkunst und Sepulchralkultur in Spanien und Portugal / Arte funerario y cultura sepulchral en España y Portugal*, eds. Barbara Borngässer, Henrik Karge, Bruno Klein, 207-224. Madrid: Iberoamericana, 2006; Joana Ramôa Melo. “Listening to Women through Funerary Art and Practices: an Overview of the Feminine Agency in Portuguese Church Monuments of the Fourteenth-Century”. In *Monuments and Monumentality in Medieval and Early Modern Europe*, ed. M. Penman, 117-128. Shaun Tyas: Donington, 2013.

corporal, a uma perfeita idealização do defunto. Para a problematização deste facto não nos parece despidendo ter em mente a noção do corpo “aperfeiçoado” que pensadores como Santo Agostinho entendem ser aquele que se configura na pós-ressurreição¹⁰ – momento em que se “imprime”¹¹, na matéria que é o corpo, final e verdadeiramente a imagem renovada da perfeição de Deus, perdida após a Queda e recuperada pelos justos depois da morte, o que torna os eleitos semelhantes aos santos e a Cristo¹². O problema da ressurreição e da salvação da alma é, assim, inquestionavelmente central para a compreensão das características e da evolução do fenómeno tumular e da efígie a ele associado, embora não esgote em si as dinâmicas de funcionalidade dos mesmos, nem as aspirações do encomendante neles plasmadas. Se assim fosse dificilmente explicaríamos a existência desses *moimentos* em período anterior à difusão da crença no Purgatório (portanto, da fé no poder das intercessões levadas a cabo nos momentos subsequentes à morte, para as quais os recursos individualizadores das arcas visam contribuir). Nestes casos, e continuando pelos de época posterior, a preservação de uma memória específica (com outros propósitos para além do salvífico) constitui um (ou o) aspecto vital, uma função na qual os epitáfios começam por desempenhar a função principal¹³ e que não deixa de estar profundamente impregnada pelos valores espirituais. Esta é, assim, uma dupla condição e necessidade – as duas dimensões encontrando-se solidamente interligadas – que é preciso ter presente no estudo do monumento funerário medieval; do mesmo modo que devemos articular os mesmos dois aspectos (social e religioso; espiritual e laico) no entendimento da função *retratística* que o jacente concretiza. Nos jacentes femininos portugueses, o vestuário e os atributos (a par da heráldica e das inscrições patentes nas arcas), constituem, ao longo de toda a centúria de Trezentos e mesmo na passagem para a seguinte, os principais dados de identificação da pessoa representada – portanto, de construção de uma memória do indivíduo – e aqueles que, simultaneamente, contribuem para expressar as virtudes com que cada dama se apresenta na sua imagem derradeira e mais duradoura.

Da observação daqueles jacentes transparece a ideia de uma feminilidade em idade “ideal”, difícil de determinar com precisão e, sobretudo, de um estado de integridade física que, em muitas situações, não se coaduna nem com a faixa etária nem com o aspecto que aquelas personagens históricas deveriam ter apresentado no momento da sua morte. Não se trata, portanto, de projectar no exterior da tampa, como em espelho, o corpo mortal e perecível que sob ela se guarda, nem por isso

¹⁰ A discussão gerada em torno deste tópico é apresentada de forma sumária, mas rica e estimulante, por Jérôme Baschet, que se refere a uma obsessão quase maníaca dos cristãos com a integridade dos corpos dos bem-aventurados depois da morte física; v. Jérôme Baschet. “Âme et corps dans l’Occident médiéval: une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme”. *Archives de sciences sociales des religions* 112 (Outubro-Dezembro 2000). Posto em linha a 19 de Agosto de 2009. URL: <http://assr.revues.org/20243>.

¹¹ A partir do final do século XI, a metáfora do selo e da semelhança “imprimida”, usada com frequência num discurso de reflexão teológica para explicar a articulação entre o ser interior e o exterior do indivíduo (tal como o selo se compunha de um retrato e de uma inscrição com o nome) e a conformidade do indivíduo com o grupo social a que pertence (os selos correspondendo a retratos categorizados, replicáveis a partir de uma matriz), acompanha a difusão do uso deste recurso entre os homens livres; v. Michel Pastoureau. “Les Sceaux et la fonction sociale des images”. In *L’Image : fonctions et usages de l’image dans l’Occident médiéval*, ed. J. Baschet, J.-C. Schmitt, 275-308. Paris: Le Léopard d’Or, 1996.

¹² V. Thomas E.A. Dale. “The portrait as imprinted image and the concept of the individual in the romanesque period”. In *Le Portrait: la représentation de l’individu*, coord. Agostino Paravicini Bagliani, Jean-Michel Spieser, Jean Wirth, 91-116. Firenze: Sismel – Edizioni del Galuzzo, 2007. A este propósito será igualmente interessante reflectir sobre a semelhança física existente entre as imagens criadas pelos escultores de Trezentos para uns e outros, “simples mortais” e figuras santas.

¹³ O verdadeiro regresso do epitáfio, depois de um período de perda de interesse pela personalização dos sepulcros e a identificação do defunto na sociedade hispano-visigótica, ocorre ao longo do século XII (entre 1151 e 1200). A partir de 1282, as inscrições funerárias passam a representar regularmente entre 50% e 60% do total de epígrafes conhecidas. Estes dados baseiam-se no estudo de Mário Jorge Barroca. “Memórias”. In *História da Vida Privada em Portugal*, dir. José Mattoso, vol. 2 – A Idade Média, coord. Bernardo Vasconcelos e Sousa, 437-438. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Setembro 2010.

de cristalizar o instante da morte na sua vivência terrena; antes, pelo contrário, de consumir uma certa ideia de incorruptibilidade do corpo, reservada aos santos e virtuosos. Trata-se, sim, de uma imagem ideal de eternidade e bem-aventurança que se confunde (e nos confunde), sem preconceitos, com a própria imagem terrena do ser humano, no pleno exercício das suas prerrogativas mundanas. Domina a representação de uma mulher jovem (pela ausência das marcas de envelhecimento)¹⁴, na maturidade do seu ciclo biológico (pela configuração de um corpo assumidamente assexuado), dotada de uma genérica e abstracta formosura (reflexo das suas qualidades intrínsecas e virtudes interiores), consciente da sua idiossincrasia e assumida intérprete das suas especificidades, que mais têm que ver com o *gênero* e, sobretudo, com a classe a que pertence do que com a fase da vida em que faleceu¹⁵. Este último aspecto é-nos revelado eloquentemente pelos exemplos de infantas mortas antes de atingirem a idade adulta (Coimbra e, possivelmente, Lisboa), cuja menoridade apenas perpassa na menor dimensão dos respectivos túmulos (consequentemente também das efígies), no vislumbre dos cabelos e no colo descoberto dos jacentes, em tudo o resto émulo dos *retratos* das casadas e mesmo das viúvas, falecidas em estágios bem diversos das suas vidas e da realização feminina – muitas delas tendo já cumprido, de resto, os deveres da maternidade, função primordial da existência feminina, mas que não encontra tradução visual na generalidade dos programas tumulares¹⁶. Se para o universo tumular masculino, a idade “ideal” de representação (portanto de apresentação de si mesmo, na sua dignidade máxima) parece genericamente corresponder à fase de plenitude que é, por norma, identificada nos esquemas relativos às *idades do homem* com a meia-idade¹⁷, será interessante ponderar, tendo em conta o carácter não inclusivo do sexo feminino de grande parte dessa reflexão medieval elaborada em torno do ciclo da vida, qual a idade considerada “perfeita” para as mulheres que estes seus jacentes poderão reflectir. Se nem os autores medievais, nem os seus comentadores se debruçaram sobre esta “variação” entre sexos, o domínio tumular parece expressar diferenças apreciáveis¹⁸. Tais divergências relacionam-se, antes de mais, com a necessidade de criar uma imagem adequada ao quadro de valores que se espera ver plasmado no comportamento de cada um dos géneros e, neste caso, das mulheres, a começar por um sentido de pureza (associada, por excelência, a uma determinada fase da vida), que necessariamente afasta estas representações daquelas que são mais

¹⁴ Tal como os efeitos físicos da morte sobre o corpo humano, também os efeitos do envelhecimento estão genericamente ausentes da configuração dos jacentes trecentistas portugueses. De facto, no contexto medieval, particularmente entre as mulheres, dificilmente se entende a representação de uma idade avançada como reflexo de um estatuto mais nobre ou de um qualquer incremento de poder – enquanto no caso dos homens, alguns traços de maturidade, como a barba, tendem, a partir do séc. XII e a exemplo da própria evolução iconográfica cristológica, a constituir sinais da sua dignidade senhorial; v. Jean Wirth. *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, 163. Paris: Les Éditions du Cerf, 2008.

¹⁵ Curiosamente, este é também um elemento que se revela coerente com um dos aspectos que diferencia o epitáfio medieval do paleocristão: mesmo quando regista os elementos cronológicos (o ano, por vezes o mês e o dia do óbito), nunca indica a idade da pessoa; v. Mário Jorge Barroca. “Memórias”. *Op. cit.*, 438-439.

¹⁶ Este “apagamento” da função materna parece ser, além do mais, consentâneo com o carácter eminentemente “espiritualista” e tipificado da maioria dos jacentes femininos portugueses (extensível, aliás, ao programa das arcas), para não dizer das efígies medievais lusas no geral.

¹⁷ A “inventus”, como lhe chama Santo Isidoro de Sevilha, decorrida entre os meados dos 20 e os meados dos 40, o que, por outra parte os situa na proximidade dos 33 anos cristológicos, tomados por alguns teólogos (que interpretam à letra as palavras de S. Paulo aos Efésios) como a idade que assume o corpo ressuscitado. Sobre a reflexão medieval elaborada em torno das *idades do homem*, aplicado a concretizações iconográficas portuguesas de âmbito tumular, veja-se: Luís Urbano Afonso. *O ser e o tempo: As idades do homem no gótico português*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2003.

¹⁸ Para uma leitura sugestiva sobre esta matéria veja-se: Kim M. Philipps. “Maidenhood as the Perfect Age of Woman's Life”. In *Young Medieval Women*, ed. Katherine J. Lewis, Noël James Menuge, Kim M. Phillips, 1-16. United Kingdom: Sutton Publishers, 1999. Não dispomos de espaço para aprofundar o tema mas pretendemos, em publicação futura, explorar este tópico de reflexão.

pertinentes no universo masculino. Esta poderá constituir, quanto a nós, uma das matérias para as quais o olhar atento sobre os jacentes deverá trazer novas leituras¹⁹.

Do ponto de vista iconográfico, os jacentes femininos do século XIV manifestam uma absoluta conformidade com o modelo de virtudes proposto à comunidade feminina a partir do século XIII²⁰: o temor a Deus (perante quem a mulher se apresenta em toda a sua virtude, visando receber misericórdia); a domesticidade (representada pelos pequenos cães de companhia que algumas apresentam); a castidade (seja através de uma verdadeira ode à virgindade, como no caso da infanta D. Isabel, seja da afirmação mais subtil, de uma contenção simbolicamente representada pelo véu que oculta em absoluto a cabeleira); o exercício da vida espiritual como principal dimensão autorizada de uma prática activa (cristalizando, nalguns casos, a imagem de uma absorta dedicação à leitura das orações ou dos salmos); a oração, portanto, como rito central de estruturação do quotidiano feminino; a relação controlada com um corpo que se adorna mas que se contém em gestos de grande suavidade; a caridade (materializada nas bolsas que algumas trazem à cintura), acto religioso e de marcação social.

As divergências fundamentais que podemos observar, entre os jacentes femininos portugueses, na configuração dos diferentes rostos, têm, por outro lado, muito mais que ver com o trabalho próprio de cada escultor e com a região oficial a que as efígies pertencem do que com qualquer tentativa de eternizar a imagem fiel que estas damas apresentariam em vida. Analisando estes rostos em sucessão cronológica, constatamos, para além do apuramento técnico que alguns mestres e oficinas lograram alcançar (com exemplo máximo nos jacentes de D. Maria de Vilalobos e de D. Domingas Sabachais), a introdução significativa de um leve sorriso (em substituição do lábio invertido que os exemplos mais precoces – o da rainha D. Beatriz (?), em Alcobaça²¹, e o de D. Margarida de Albernaz – ostentam), nota de mudança transversal na escultura gótica, cujas valências ideológicas e espirituais foram já sobejamente exploradas. No contexto tumular, esta alteração – diríamos – coaduna-se na perfeição com a mudança de paradigma no que ao processo de salvação diz respeito:

¹⁹ Parece-nos central para esta discussão lançar um olhar atento sobre os túmulos de infantas de Coimbra e de Lisboa, nos quais o problema se articula com uma reflexão acerca da concepção medieval sobre a criança. Neste contexto, chamamos somente a atenção para o contraste existente entre a representação dos dois irmãos, Dinis e Isabel, rapaz e rapariga, mortos sensivelmente com a mesma idade e, contudo, figurados (respectivamente, em Odivelas e Coimbra) segundo esquemas perfeitamente diversos: a figura masculina numa clara aproximação a uma imagem imberbe e infantil; a figura feminina num perfeito acordo com uma maturação corporal incompatível com um desenvolvimento de pouco mais de um ano. Outros dados deverão cruzar-se na justificação desta discrepância de critérios (passando pela própria divergência de tempos e oficinas), mas talvez a diferença de géneros não seja, mais uma vez, neste caso completamente alheia à situação. Sobre a identificação do jacente de Odivelas com o infante D. Dinis veja-se: Giulia Rossi Vairo. “O mosteiro de S. Dinis, panteão régio (1318-1322)”. In *Encontro do CITCEM: Família, Espaço e Património (26-27 de Novembro de 2010)*, coord. Carlota Santos, Actas, 6-11. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, 2012.

²⁰ Para uma síntese destes modelos comportamentais veja-se: Carla Casagrande. “A mulher sob custódia”. In *História das Mulheres*, dir. Christiane Klapisch-Zuber, vol. 2 – A Idade Média, 99-141. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

²¹ Na nossa tese de doutoramento dedicámos um extenso capítulo à discussão em torno da identificação da rainha sepultada em Alcobaça. Por uma série de elementos que integrámos numa reconstrução histórica da encomenda e das biografias de ambas as personagens associadas a esta representação – D. Urraca e D. Beatriz – pudemos reforçar a probabilidade de se tratar de uma peça associada à segunda personagem e situada na década de 90 do século XIII. V. Joana Ramôa Melo. *O Género Feminino em Discussão. Re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa: projectos, processos e materializações*. Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2012, Parte II, Cap. 1. Recentemente voltámos a tomar a questão, problematizando e complexificando esta atribuição: Joana Ramôa Melo. “Ser rainha e ser presente, ser mulher e ser potente: o suposto primeiro jacente régio português e as dúvidas geradas em torno da pertença a D. Urraca (1187-1220) ou D. Beatriz Afonso (1244-1300)”. In *Reginae Iberiae: El poder regio femenino en los Reinos Medievales Peninsulares*, ed. Miguel García-Fernández, Silvia Cernadas Martínez. Santiago de Compostela (no prelo).

do jacente imóvel, adormecido na morte, aguardando pacificamente a beatitude, ao de gestualidade dinâmica, exercitando pela eternidade, numa vida além da morte, a condição social de que gozou em terra e as virtudes que o conduzem à bem-aventurança.

Exteriorização – por vezes roçando os limites da ostentação – e revelação interior dialogam, por isso, de forma constante e dinâmica na maneira como o indivíduo se apresenta, através do seu túmulo, simultaneamente ao mundo terreno que abandona e ao espiritual que depois da morte o receberá. Esta deve constituir uma apresentação exemplar, num *retrato* que é, antes de mais, a súplica deliberada e bem arquitetada das virtudes que cabe a cada sujeito na sua época e contexto manifestar. Na sua configuração individual, o jacente apela para o cristalizar de uma memória *pessoal*, mas é na conformidade com um grupo – que ele representa por meio de um conjunto de caracteres estereotipados – que as suas próprias características ganham sentido e (até) conteúdo religioso.

A relação que sempre se mantém com a materialidade terrena do ser humano e a importância atribuída ao papel que em vida lhe coube desempenhar (mesmo depois da morte) patenteiam-se, assim, no modo como nestas representações se preservam as diferenças entre homens e mulheres (quer físicas, quer simbólicas ou conceptuais), contrariando, neste contexto representativo específico, toda e qualquer concepção abstracta e assexuada do corpo do bem-aventurado.



Fig. 1 – Jacente de rainha.
Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça (século XIII)



Fig. 2 – Jacente de D. Domingas Sabachais.
Capela dos Ferreiros, Oliveira do Hospital (c. 1341?)



Fig. 3 – Jacente de infanta de Portugal e de Manuel.
Sé de Lisboa, Deambulatório (século XIV, meados?)



Fig. 4 – Jacente de D. Maria de Vilalobos.
Sé de Lisboa, Deambulatório (1349-1367)



Fig. 5 – Jacente de D. Vataça.
Sé Velha de Coimbra (c. 1337)



Fig. 6 – Jacente da infanta D. Isabel de Portugal.
Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra (1326-1336)

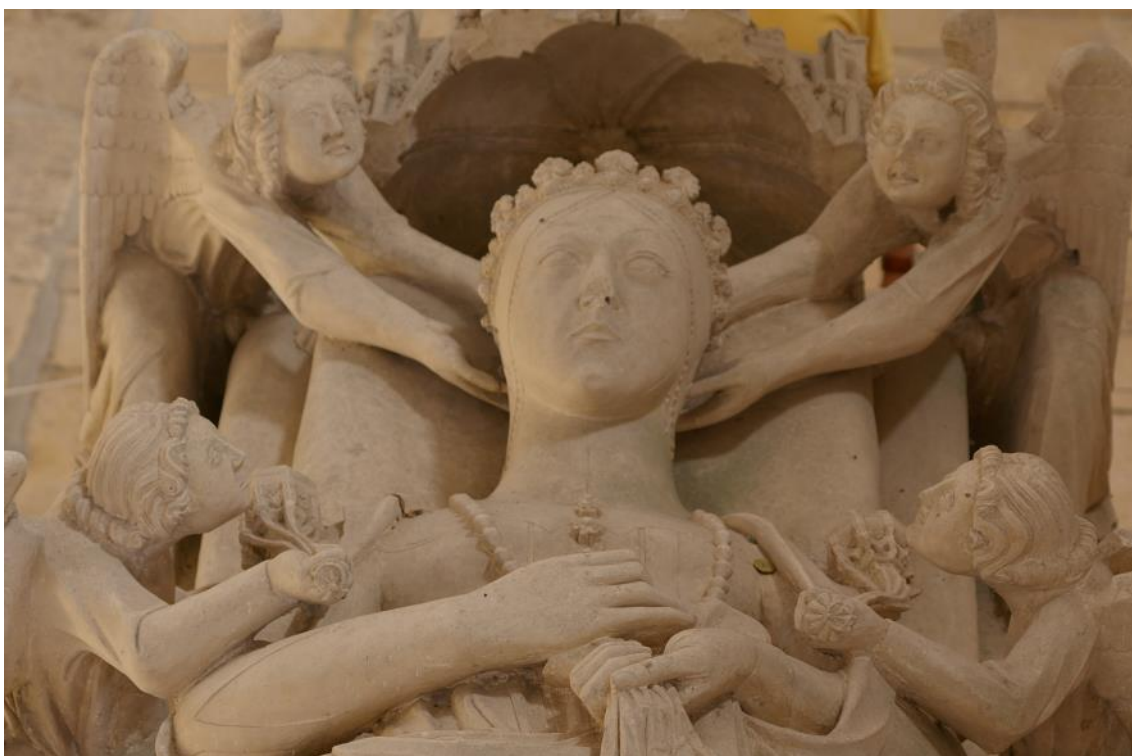


Fig. 7 – Jacente de D. Inês de Castro.
Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, transepto (c. 1360)

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís Urbano. *O ser e o tempo: As idades do homem no gótico português*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2003.

BARROCA, Mário Jorge. “Memórias”. In *História da Vida Privada em Portugal*, dir. José Mattoso, vol. 2 – A Idade Média, coord. Bernardo Vasconcelos e Sousa, 418-456. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Setembro 2010.

BASCHET, Jérôme. “Âme et corps dans l’Occident médiéval: une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme”. *Archives de sciences sociales des religions* 112 (Outubro-Dezembro 2000). Posto em linha a 19 de Agosto de 2009. URL: <http://assr.revues.org/20243>.

—. “La distinction des sexes dans l’au-delà médiéval”. *Clio : Histoire, femmes et sociétés* 26 (2007). Posto em linha a 01 de Janeiro de 2010. URL: <http://clio.revues.org/index5363.html>.

CASAGRANDE, Carla. “A mulher sob custódia”. In *História das Mulheres*, dir. Christiane Klapisch-Zuber, vol. 2 – A Idade Média. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

CHIFFOLEAU, Jacques. *L’Incompabilité de l’au-delà : Les hommes, la morte et la religion dans la région d’Avignon à la fin du Moyen Age*. Roma: 1980.

COELHO, Maria Helena da Cruz e Leontina Ventura. “Vataça; uma dona na vida e na morte”. In *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*, vol. I, 159-193. Porto: Centro de História da Universidade do Porto / Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

DALE, Thomas E.A. “The portrait as imprinted image and the concept of the individual in the romanesque period”. In *Le Portrait: la représentation de l’individu*, coord. Agostino Paravicini Bagliani, Jean-Michel Spieser, Jean Wirth. Firenze: Sismel – Edizioni del Galuzzo, 2007.

FERNANDES, Carla Varela. “Fama y memoria: Los enterramientos portugueses de reinas y mujeres de la nobleza en el siglo XIV”. In *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal / Arte funerario y cultura sepulchral en España y Portugal*, eds. Barbara Borngässer, Henrik Karge, Bruno Klein, 207-224. Madrid: Iberoamericana, 2006.

—. *Memórias de Pedra: Escultura Tumular Medieval da Sé de Lisboa*. Lisboa, IPPAR, 2001.

FERREIRA, Emídio Maximiano. *A Arte Tumular Medieval Portuguesa (Séculos XII-XV)*. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1986.

GOULÃO, Maria José. “Figuras do Além: A escultura e a tumulária”. In *História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, vol. II, 156-179. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

MACEDO, Francisco Pato de. “A Capela Funerária da Rainha D. Isabel de Aragão”. *Santa Clara-a-Velha de Coimbra: Singular Mosteiro Mendicante*. Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2006.

MATTOSO, José. *O Reino dos Mortos na Idade Média Peninsular*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1996

OLARIU, Dominic (ed.). *Le Portrait individuel: Réflexions autour d'une forme de représentations, XIII-XV siècles*. Bern: Lang, 2009

PASTOUREAU, Michel. "Les Sceaux et la fonction sociale des images". In *L'Image: fonctions et usages de l'image dans l'Occident médiéval*, ed. J. Baschet, J.-C. Schmitt, 275-308. Paris: Le Léopard d'Or, 1996

PHILIPPS, Kim M. "Maidenhood as the Perfect Age of Woman's Life". In *Young Medieval Women*, ed. Katherine J. Lewis, Noël James Menuge, Kim M. Phillips. United Kingdom: Sutton Publishers, 1999

POMAR, Rosa. "Memória Tumular de Rainhas, Infantas e Fidalgas em Portugal (1250-1350)". *Revista da Faculdade de Letras. História II Série*, vol. XV-2 (1998): 1509-1530

RAMÔA MELO, Joana. *O Género Feminino em Discussão. Re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa: projectos, processos e materializações*. Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2012

ROSA, Maria de Lurdes. "A morte e o Além". In *História da Vida Privada em Portugal*, dir. José Mattoso, vol. 2 – A Idade Média, coord. Bernardo Vasconcelos e Sousa, 402-417. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Set. 2010

ROSSI VAIRO, Giulia. "Alle origini della memoria figurativa: Sant'Elisabetta d'Ungheria (1207-1231) e Isabella d'Aragona, Rainha Santa de Portugal (1272-1336), a confronto in uno studio iconografico comparativo". *Revista de História da Arte* 7 (2009): 221-235

—. "O mosteiro de S. Dinis, panteão régio (1318-1322)". *Encontro do CITCEM: Família, Espaço e Património (26-27 de Novembro de 2010)*, coord. Carlota Santos. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, 2012

SILVA, José Custódio Vieira da. "Memória e Imagem: Reflexões sobre Escultura Tumular Portuguesa (séculos XIII e XIV)". *Revista de História da Arte* 1 (2005) : 47-81

—. *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*. Lisboa: IPPAR, 2003

SILVA, José Custódio Vieira da e Joana Ramôa. "O Retrato de D. João I no Mosteiro de Santa Maria da Vitória". *Revista de História da Arte* 5 (2008): 77-95.

SOUSA, J.M. Cordeiro de. "Os 'Jacentes' da Sé de Lisboa e a sua Indumentária". *Revista Municipal* 48 (1951): 31-41.

WIRTH, Jean. *L'Image à l'époque gothique (1140-1280)*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2008.

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 10 – O RETRATO

*Estrategia familiar y prestigio cortesano en los retratos de Don Manuel de Moura y Corte Real, II marqués de Castel Rodrigo***David García Cueto**

Universidad de Granada, Espanha

La figura de don Manuel de Moura y Corte Real (Madrid, 1592-1651), II marqués de Castel Rodrigo, empezó a emerger en la historiografía gracias a su papel como mecenas del genial arquitecto Francesco Borromini y agente de la decoración del palacio del Buen Retiro, sumando desde hace unos cuarenta años un creciente interés por parte de la comunidad científica¹. Tal recuperación de su memoria se hizo aparejada de la consideración de un magnífico retrato, con dificultosa atribución a Velázquez y en el pasado en manos de los descendientes del aristócrata, en el que supuestamente se representaba la persona de don Manuel. Ya en 2007 tuve ocasión de expresar mis reticencias ante tan admitida identificación, tanto por la vestimenta anacrónica del retratado como por el escaso parecido físico entre el mismo y otros retratos seguros del marqués². La revisión de esta pequeña controversia se presenta ahora como un punto de partida idóneo para considerar la totalidad de los retratos conocidos del aristócrata, al tiempo que para valorar qué papel jugaron éstos en la estrategia de legitimación desarrollada por los Castel Rodrigo desde tiempos de Felipe II de Castilla y I de Portugal. En efecto, esta estirpe fue protagonista de un vertiginoso ascenso en la Monarquía hispánica durante la unión de ambas coronas, llegando a convertirse en una de las familias más influyentes y poderosas de Portugal durante los reinados de los Felipes³.

Pese a acompañarle una inscripción que le identifica como marqués de Castel Rodrigo, lucir las armas de la familia y ostentar la insignia de la orden de Cristo –de la que don Manuel fue comendador mayor desde 1624– no parece convincente la tradicional propuesta de identificar al marqués con el personaje retratado en el lienzo procedente de la colección Pío de Saboya de Madrid, herederos de los Castel Rodrigo (Fig. 1). El retratado no sólo presenta una fisonomía del todo distinta a la de sus retratos seguros, sino que luce una moda del todo anticuada para finales de la década de 1640, cuando el marqués podría si acaso haber alcanzado la edad que aparenta ese personaje. No sería

¹ El estudio pionero de su acción como mecenas se debe a Rudolph WITTKOWER, “Il Marchese di Castel-Rodrigo ed il Borromini”, en *Studi sul Borromini: Atti del Convegno promosso dall’Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, Accademia di San Luca, 1967, vol. I, 40-43. La más actual visión de esta faceta de su personalidad es la de Santiago MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, “Don Manuel de Moura Corte Real, marqués de Castelo Rodrigo: propaganda, mecenazgo y representación en la Monarquía Hispánica de Felipe IV”, en Oliver N. WOOD y otros, *Poder y saber: Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, CEEH, 2011, 97-120, con bibliografía previa.

² David GARCÍA CUETO, “Mecenazgo y representación del marqués de Castel Rodrigo en Roma”, en Carlos José HERNANDO SÁNCHEZ (director), *Roma y España: Un crisol de la cultura europea en la Edad moderna*, vol. II, 695-716. Creí entonces que el retratado podría ser el padre de don Manuel, el I marqués don Cristóbal de Moura, pero a la vista de nuevos retratos de éste, resulta harto improbable que ésta sea la identidad del personaje.

³ Véase al respecto Santiago MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, “Fineza, lealtad y zelo. Estrategias de legitimación y ascenso de la nobleza lusitana en la Monarquía Hispánica: los marqueses de Castelo Rodrigo”, en Manuel RIVERO RODRÍGUEZ (ed.), *Nobleza hispana, nobleza cristiana: La orden de San Juan*, Madrid, Polifemo, 2009, vol. II, 913-960.

extraño por tanto que la inscripción que acompaña este retrato fuese apócrifa, o incluso un añadido de época contemporánea.

El avance de los estudios sobre los marqueses de Castel Rodrigo ha permitido conocer una serie de tres grabados, todos flamencos, en los que se representa con seguridad a don Manuel de Moura. Dos de ellos presentan al marqués con levísimas diferencias entre sí, salvo por su inversión especular, identificando al retratado de forma inequívoca en sus respectivas inscripciones. El primero (Fig. 2) fue grabado por Antoine van der Does e impreso por Peter de Jode II en Amberes, mientras en el segundo (Fig. 3) figura el *excudit* de Frans van der Wyngaerde (1614-1679)⁴. El mismo retrato que reproducen ambos grabados, aunque con variaciones algo más apreciables, fue utilizado en una composición alegórica de exaltación de la casa de Castel Rodrigo, centrada por la figura de don Francisco, el III marqués, y acompañada por la su padre don Manuel y su abuelo don Cristóbal, el I (Fig. 4). Tan notable calcografía se debió a Erasmo y Huberto Quellinus, y salió igualmente de las prensas antuerpienses. Se ha afirmado en diversas ocasiones que la efigie de don Manuel en estos grabados partía de un retrato hecho por Rubens, aunque este extremo parece hartó complicado por haber muerto el pintor en 1640, por tanto antes de la llegada del II marqués a Centroeuropa como embajador extraordinario en la Dieta de Ratisbona.

Partiendo de la certeza de este modelo de retrato representado en los tres grabados, resulta posible reconocer a don Manuel sin dudas en un lienzo subastado en fechas recientes⁵ y que se halla ahora en el mercado anticuario lisboeta (Fig. 5, 122 x 97 cm). Aparecen en él las armas de su título, mostrando el retratado la cruz de la orden de Cristo y la llave de mayordomo mayor, así como una inscripción que le identifica. El parecido físico con los grabados en este caso es incuestionable. Pese a su apreciable calidad, no es posible por el momento proponer una autoría para el mismo, aunque es probable que se deba a algún taller madrileño. Ambos retratos, el que sirve de base a los grabados flamencos y el pintado sobre lienzo, hubieron de hacerse en un momento avanzado de la vida del marqués, como pone de manifiesto no sólo su aspecto físico, sino también la llave de oro que luce en el cinto, símbolo del cargo de mayordomo mayor, el cual le fue concedido por Felipe IV en 1649. También su padre don Cristóbal gozó de semejante distinción, mostrando por igual la llave en varios de sus retratos conocidos.

Al elenco de efigies de don Manuel ha de añadirse una más. Se trata de un singular busto en bronce, que procedente de las colecciones artísticas de sus herederos en Madrid se conserva hoy en Italia en manos privadas (Fig. 6). En este caso, el marqués aparece con armadura, luciendo un colgante con la insignia de la orden de Cristo.

Vistos cuáles son los retratos hasta ahora conocidos del personaje, puede procederse a un intento de identificarlos en las fuentes documentales relativas a los bienes artísticos de los Castel Rodrigo. A falta de localizar un inventario de las obras de arte atesoradas por don Cristóbal y don Manuel en su impresionante residencia lisboeta, es posible remitirse a un documento de 1630 referido al patrimonio del último. Cuando Felipe IV encomendó al II marqués hacerse cargo de la embajada de Roma, éste condujo desde Lisboa hasta Madrid una parte de sus pertenencias más preciadas, principalmente plata de mesa y valiosas joyas. En aquella ocasión, fueron también transportados “cuatro Retratos de Su Excelencia y de sus hijos chiquillos”⁶. Parece no obstante que el grueso de las pinturas que los Castel Rodrigo poseían por entonces –incluyendo obviamente los demás retratos de familia– se quedó en Lisboa. Ninguno de estos retratos de juventud ha sido por el momento localizado.

⁴ Sobre la obra gráfica de su autor, véase Jeroen DE SCHEEMAKER, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700: Joachim Wtewael to Frans van der Wyngaerde*, Rotterdam, Sound and Vision, 2000.

⁵ Fue subastado en Christie's Londres el 29 de octubre de 2010, venta 5493, lote 48.

⁶ Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN), Consejos, Libro 636, fols. 128 y ss, *Relacion de la plata labrada, joyas de diamantes, colgaduras y otras cossas que el Marqués de Castel Rodrigo a quien Su Magestad ha nombrado por embaxador en Roma trae de Portugal*, noviembre de 1630.

Es más que probable que durante su larga embajada en Roma y durante sus años de servicio en Viena y Bruselas, don Manuel se hiciese retratar en alguna ocasión. Aún así, no se tiene constancia documental de este extremo, ni tampoco se conoce por ahora ningún retrato que pueda relacionarse sin reservas con aquellas etapas de su biografía. Resulta bastante significativo que su hijo y heredero, don Francisco de Moura, el III marqués de Castel Rodrigo, declarase en 1651, pocos meses después del fallecimiento de don Manuel, no poseer más que un retrato de su padre, que además no era “muy excelente”. Prometía entonces al marqués de la Fuente, embajador de España en Venecia y a quien declaraba no tener más que este retrato de don Manuel, hacerle una copia del mismo “para remitirle a V.E. haciendo yo mucho aprecio de la memoria que conserva”⁷.

Pero tal carestía de retratos de su progenitor habría sido paliada a lo largo de las siguientes décadas, en las cuales los Castel Rodrigo lograron recomponer holgadamente su hacienda tras el secuestro de sus bienes portugueses en 1640. Así lo manifestaba la espléndida villa suburbana que don Francisco poseyó en Madrid, La Florida, sin duda una de las residencias más suntuosas de la aristocracia madrileña en la segunda mitad del siglo XVII⁸. Allí, a la muerte del III marqués de Castel Rodrigo en 1675, se inventarió una importantísima colección de pinturas, en la que se encontraban numerosos retratos de la estirpe⁹. Se contaban en la colección pictórica de La Florida un total de cinco retratos de don Manuel, siendo así el miembro de la familia con mayor protagonismo en aquella pinacoteca. Cuatro de ellos presentaban un formato análogo, de vara y media de alto por vara de ancho (unos 120 x 83 cm), estando tres de los mismos sin enmarcar¹⁰. Resulta también de gran interés constatar cómo sus familiares siguieron una tradición de notable arraigo en la corte española, por más que no era privativa de ella, la de hacerle retratar ya fallecido en el lecho de muerte o antes del sepelio¹¹. Este quinto retrato tenía, como el asunto representado exigía, un formato más reducido y apaisado que los demás. Las estimaciones de estos cinco retratos oscilaron entre los 40 y los 110 ducados, siendo mucho más bajas que las merecidas por algunos lienzos de asuntos mitológicos de la misma colección, que llegarían a alcanzar incluso varios miles de ducados.

Por desgracia, el inventario de las pinturas de La Florida es muy parco en descripciones de los retratos, por lo que no incluyen ningún elemento que permita una segura identificación entre sus distintos registros y los retratos hoy conocidos. Tampoco hay, en ningún caso, menciones a los autores de los mismos. No obstante, es más que probable que el lienzo en el mercado anticuario lisboeta fuera uno de los inventariados en La Florida tras la muerte de don Francisco, siendo además

⁷ Fernando BOUZA, “Por qué pintado: Usos intencionales de las imágenes en la Alta Edad Moderna”, en *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna: Ponencias y conferencias invitadas*, Granada, 2012, 27-44, en especial p. 38. La carta se conserva en AHN, Estado, Libro 115. Viena, 11 de noviembre de 1651.

⁸ María Teresa FERNÁNDEZ TALAYA, *El Real Sitio de la Florida y la Moncloa*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, especialmente en las 371-382, donde la autora publica cuidadosamente el inventario de los bienes artísticos de don Francisco de Moura. Sobre el edificio y las demás promociones arquitectónicas de los marqueses, véase Paulo VARELA GOMES, *Arquitectura, religião e política em Portugal no Século XVII: A planta centralizada*. Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001, en especial 173-197, y del mismo autor “Damnatio Memoriae. A arquitectura dos marqueses de Castelo Rodrigo”, en José Luis COLOMER (dir.), *Arte y diplomacia de la Monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde, 2003, 351-376.

⁹ José Luis BARRIO MOYA, “Las colecciones de pintura y escultura de don Francisco de Moura, tercer marqués de Castel Rodrigo (1675)”, *Academia*, 82, 1996, 295-332.

¹⁰ FERNÁNDEZ TALAYA, *op. cit.*, 371-382: “Otra sin marco del mismo tamaño [vara y media de alto y vara de ancho] del señor Marques don Manuel de Moura en 8 ducados 88 reales”; “Otra del marqués don Manuel de el mismo tamaño [vara y media de alto y vara de ancho] en 4 ducados 40 reales”; “Otra pintura del dicho Marques don Manuel de una bara de ancho y bara y media de alto sin marco en 8 ducados 88 reales”; “Una pintura del señor Marqués de Castel Rodrigo Don Manuel sin marco ni bastidor de vara y media de alto algo menos de ancho en 10 ducados 110 reales”.

¹¹ *Ibidem*, “Otra pintura del Señor Marques de Castel Rodrigo don Manuel muerto de tres quartas de ancho y mas de media vara de alto en 8 ducados 88 reales”.

sus medidas del todo coincidentes. Entre los varios retratos de personajes no identificados en esta villa del III marqués se encontraba uno inventariado como “Otro de un biejo con cuello de pliegues y avito de Cristo sin marco de vara y media de alto y vara de ancho en 36 reales”. Tal registro muy probablemente se refería a la supuesta efigie del marqués recordada al principio de este trabajo (Fig. 1), que seguramente había de representar a algún miembro de la familia de tiempos de don Cristóbal.

El III marqués de Castel Rodrigo se hizo rodear en su residencia de La Florida de los mayores lujos existentes en el Madrid de su tiempo. Al mismo tiempo, la instalación de las obras de arte que poseía revistió en algunos casos un claro sentido de exaltación dinástica, como ocurría en el cuarto del marqués. En él dispuso ocho retratos en busto vaciados en bronce, que fueron tasados en su testamentaría en 32.000 reales¹². Cinco de ellos, que representan a don Cristóbal y su esposa doña Margarita, a don Manuel —el antes recordado— (Fig. 6), don Francisco y el rey Felipe IV se conservan en una colección privada italiana¹³. Un sexto figuraba al emperador Carlos V¹⁴, y los otros dos habrían de ser más miembros de la familia Castel Rodrigo, posiblemente las consortes de don Manuel y don Francisco, desconociéndose el paradero de estos tres últimos bustos. La factura de éstos, técnicamente correcta pero dura de modelado, remite con gran probabilidad a los talleres flamencos de mediados del siglo XVII. Ha de tenerse en cuenta que don Francisco pasó largos años de su vida al servicio de la corona en Centroeuropa, primero en la corte de Viena, adonde acudió en 1648, y años más tarde, desde 1664 hasta 1668, en los Países Bajos españoles, donde fue gobernador y capitán general. En estos territorios reunió un considerable número de pinturas y tapices, y bien podría también haber encargado allí esta interesante y original serie escultórica.

Don Francisco concedió en efecto gran importancia a la representación y difusión no sólo de su propia imagen, sino también a la de su padre y su abuelo, contribuyendo así a la continuación de la estrategia legitimadora de su familia. La reivindicación que hizo de la figura paterna hubo de estar justificada, al menos en parte, por el deseo de limpiar las manchas que sobre don Manuel se vertieron en la década de 1630, cuando fue acusado desde las altas instancias de la monarquía de sodomita y traidor¹⁵. Don Manuel salió indemne de aquel humillante proceso, pero su prestigio habría quedado, al menos en la órbita cortesana, seriamente dañado. Puede que en un deseo de rehabilitar la memoria paterna, don Francisco hiciera difundir desde Flandes algunos de los retratos grabados del II marqués antes considerados, que le mostraban ostentando el prestigioso cargo de mayordomo mayor.

La imagen de don Manuel de Moura fue forjada dentro de un proyecto dinástico, por lo que presentó unos apreciables rasgos de continuidad de la que había exhibido su padre don Cristóbal. Al mismo tiempo, buscó exaltar su prestigio cortesano en el entorno de Felipe IV, mostrando una cierta emulación de la imagen de su más acérrimo rival, el conde-duque de Olivares, quien ya se hizo representar en la década de 1620 de forma análoga a como lo haría años más tarde don Manuel (recuérdese por ejemplo el importante retrato del conde-duque debido a Diego Velázquez que conserva el Museo de Bellas Artes de São Paulo).

¹² *Ibid.*, 95.

¹³ *Ibid.*, 95-97.

¹⁴ BARRIO MOYA, *op. cit.*, 304.

¹⁵ Santiago MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, “Aristocracia y anti-olivarismo: el proceso al marqués de Castel Rodrigo, embajador en Roma, por sodomía y traición (1634-1635)”, en José MARTÍNEZ MILLÁN y otros, *La Corte en Europa: Política y Religión (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Polifemo, 2012, vol. II, 1147-1196.

Los retratos del II marqués de Castel Rodrigo fueron un elemento más en una amplia campaña de propaganda de su persona y su estirpe¹⁶, tanto en el contexto del Portugal de los Felipes como en la España posterior a la Restauración portuguesa. Sirvieron además para mostrar su identidad híbrida, portuguesa y castellana a la vez. Fueron igualmente, después de su muerte, un eficaz medio para exaltar a una familia que no abandonó el servicio de Felipe IV en la más difícil encrucijada de la Monarquía hispánica durante el siglo XVII.



Fig. 1 – Anónimo, anteriormente atribuido a Diego Velázquez, *Supuesto retrato de don Manuel de Moura y Corte Real, II marqués de Castel Rodrigo*. Madrid, colección particular.



Fig. 2 – A. van der Does, *Retrato de don Manuel de Moura y Corte Real, II marqués de Castel Rodrigo*. Grabado calcográfico. Londres, British Museum, AN-980000-1-I.

¹⁶ Se refiere a esta campaña Fernando BOUZA, "El pintor en la luna: Un episodio de la fama de Rubens en la cultura internacional del barroco", en *In sapientia libertas: Homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid/Sevilla, Focus Abengoa, 2007, 349-352.



Fig. 3 – F. van der Wyngaerde, *Retrato de don Manuel de Moura y Corte Real, II marqués de Castel Rodrigo*. Grabado calcográfico. Madrid, Biblioteca Nacional, R-4394.



Fig. 4 – Erasmo y Huberto Quellinus, *Composición alegórica con los tres marqueses de Castel Rodrigo*. Madrid, Biblioteca Nacional, IH-6275/5.



Fig. 5 – Anónimo, *Retrato de don Manuel de Moura y Corte Real, II marqués de Castel Rodrigo*. Óleo sobre lienzo. Lisboa, Galería Marcos & Marcos.



Fig. 6 – Anónimo, *Busto de don Manuel de Moura y Corte Real, II marqués de Castel Rodrigo*. Vaciado en bronce. Italia, colección particular.

BIBLIOGRAFIA

BARRIO MOYA, José Luis, “Las colecciones de pintura y escultura de don Francisco de Moura, tercer marqués de Castel Rodrigo (1675)”, *Academia*, 82, 1996, 295-332.

BOUZA, Fernando. “El pintor en la luna: Un episodio de la fama de Rubens en la cultura internacional del barroco”. En *In sapientia libertas: Homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid/Sevilla: Focus Abengoa, 2007, 349-352.

—. “Por qué pintado: Usos intencionales de las imágenes en la Alta Edad Moderna”. En *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna: Ponencias y conferencias invitadas*. Granada: Universidad de Granada, 2012, 27-44.

DE SCHEEMAKER, Jeroen. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700: Joachim Wtewael to Frans van der Wyngaerde*. Rotterdam: Sound and Vision, 2000.

FERNÁNDEZ TALAYA, María Teresa. *El Real Sitio de la Florida y la Moncloa*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999.

GARCÍA CUETO, David. “Mecenazgo y representación del marqués de Castel Rodrigo en Roma”. En *Roma y España: Un crisol de la cultura europea en la Edad moderna*, dirigido por Carlos J. Hernando Sánchez. Madrid: Seacex, 2007, vol. 2, 695-716.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago. “Fineza, lealtad y zelo. Estrategias de legitimación y ascenso de la nobleza lusitana en la Monarquía Hispánica: los marqueses de Castelo Rodrigo”. En *Nobleza hispana, nobleza cristiana: La orden de San Juan*, editado por Manuel Rivero Rodríguez. Madrid: Polifemo, 2009, vol. 2, 913-960.

—. “Don Manuel de Moura Corte Real, marqués de Castelo Rodrigo: propaganda, mecenazgo y representación en la Monarquía Hispánica de Felipe IV”. En *Poder y saber: Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, dirigido por Oliver N. Wood y otros. Madrid: CEEH, 2011, 97-120.

—. “Aristocracia y anti-olivarismo: el proceso al marqués de Castel Rodrigo, embajador en Roma, por sodomía y traición (1634-1635)”. En *La Corte en Europa: Política y Religión (siglos XVI-XVIII)*, dirigido por José Martínez Millán y otros. Madrid: Polifemo, 2012, vol. 2, 1147-1196.

VARELA GOMES, Paulo. *Arquitectura, religião e política em Portugal no Século XVII: A planta centralizada*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001.

—. “Damnatio Memoriae: A arquitectura dos marqueses de Castelo Rodrigo”. En *Arte y diplomacia de la Monarquía hispánica en el siglo XVII*, dirigido por José Luis Colomer. Madrid: Fernando Villaverde, 2003, 351-376.

WITTKOWER, Rudolph. “Il Marchese di Castel-Rodrigo ed il Borromini”. En *Studi sul Borromini: Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*. Roma: Accademia di San Luca, 1967, vol. 1, 40-43.

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 10 – O RETRATO***Retratos do actor como celebridade. Contaminação entre a pintura e o teatro nos retratos de David Garrick.*****Maria Carneiro**

Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Escola Superior Artística do Porto

Teatro e a imagem impressa

No século XVIII o teatro, com a proliferação de imagens impressas na Europa, vive uma profunda mudança no seio da sua criação e recepção tanto junto dos espectadores como da sociedade em geral. A cultura de impressão e a difusão da imprensa afectam tanto o teatro escrito, e a circulação de textos dramáticos, como, e em especial, as imagens de teatro. O teatro ganha assim uma valência visual associada à sua prática, a qual será aproveitada tanto para fins artísticos como para fins económicos.

A ideia dos primórdios de celebridade e *star system* entre os actores está necessariamente ligada à produção de retratos pintados e gravados. As estampas de retratos de actores são essenciais para perceber a mudança na evolução do estatuto social e ascensão a vedetas de alguns protagonistas desta classe. Este caminho para a fama era validado, igualmente, pelos autores dessas representações, ou seja, certos pintores e gravadores. Como exemplo desta colaboração toma-se a estampa do actor inglês David Garrick (1717-1779) com o título *Garrick between Tragedy and Comedy*, de 1762. Esta é uma gravura realizada por Edward Fisher (1730-1782) partindo do quadro de Joshua Reynolds (1723-1792) com o mesmo nome e datado de 1761.¹

David Garrick foi o actor mais famoso do seu tempo. Garrick foi também dramaturgo e administrador de teatro, gerindo entre 1747 e 1776 o Drury Lane Theatre em Londres. A carreira deste é vista como um fenómeno. Glynne Wickham escreve: “Garrick’s theatrical career was by any standards a phenomenon. From the moment he made his London debut in Richard III at the playhouse in Goodman’s Fields in 1741, until his funeral in Westminster Abbey in 1779 which was attended by dukes, earls and members of the House of Commons, he was idolized by rich and poor.”² Garrick foi de igual forma um fenómeno junto de pintores e gravadores: “The number of engraved portraits of him in the British Museum is exceeded only by those of Queen Victoria.”³ Assim, tanto no palco como na imprensa, Garrick atingiu sucessos de idolatria inigualáveis até à altura.

Entre muitas impressões esta revela-se bastante curiosa, pois celebra claramente a arte da pintura e a arte do teatro – e mais parece celebrar uma relação intrínseca entre as duas. Escreve Mannings:

¹ Os editores da estampa em questão são E. Fischer, J. Boydell, E. Bakewell e H. Parker de Londres. A pintura de Reynolds encontra-se na colecção Rothschild (Rothschild Family Trust) em Waddesdon Manor (número de inventário 102.1995). A estampa em questão encontra-se na International Theatre Collection alojada no The Centre for Performance Research, Universidade de Aberystwyth, no País de Gales.

² Glynne Wickham, “Merchant Princes and the Theatre of the Eighteenth Century,” in *A History of the Theatre* (Londres: Paidon Press, 1992), 170.

³ Phillip B. Zarrilli et al., “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick,” in *Theatre Histories: An Introduction* (London: Routledge, 2006), 231.

“And there is of course one level on which this picture is obviously *about art*.”⁴ O actor Garrick encontra-se entre os géneros da tragédia e da comédia, géneros antagónicos, representativos e demarcados de diferentes personagens-tipo e ensinamentos. Estas estão personificadas em duas mulheres, musas, distintas pela aparência e pelos valores que representam. Mannings escreve: “The contrast between the two muses is both formal and iconographic.”⁵ Cada uma à sua maneira tenta persuadir o actor, e não um actor qualquer, a juntar-se a si. Garrick encontra-se na posição impossível, mas gloriosa, de escolher. Este tema da escolha entre duas altas personagens remete para a história mitológica da “Escolha de Hércules”, episódio tratado na literatura clássica greco-romana, tema igualmente popular entre pintores.

Segundo leituras de composição do quadro de Reynolds, o tema mitológico aliado à representação real de Garrick parece não respeitar as normas da convenção desse tempo. Segundo Mannings: “Now one of the striking things about Reynolds's own allegorical portrait of Garrick is that while he retains and even deepens the mock-heroic quality he decisively rejects the principle of Shaftesburian truth or consistency, and places his subject in an unreal situation in the company of entirely imaginary beings, where he performs an action symbolizing an aspect of his own character or personality.”⁶

A expressividade e sucesso deste retrato depreendem-se no resultado gerado do encontro, e das intenções, tanto do pintor como do modelo. No início de 1760 as imagens de Garrick já circulavam bastante, contudo este retrato assume um estatuto de excelência na disseminação da imagética, e da arte do actor. Garrick é então pintado por um grande artista, este retratista de personalidades ilustres da sociedade inglesa da época. O tratamento do tema e a composição da representação, por Reynolds, são cruciais. O retrato ganha ainda mais projecção devido à sua temática simbólica, ao evidenciar o conflito da posição de Garrick, este representado como protagonista, no centro da composição. Com este trabalho Reynolds eleva a imagem do actor: “Here Reynolds sought to go beyond the standard portrait depiction of Garrick ‘in character’ in order to encapsulate the unique qualities that had caused him to effect a revolution on the British stage, namely his naturalistic acting style and the extraordinary versatility that allowed him to take on comic and tragic roles with equal facility.”⁷

Condições de produção

O sucesso da representação de Garrick passava inevitavelmente por ser realizada por um artista famoso, bem relacionado, com reputação e fama. Nesta estampa, em particular, é suspeita a auto-reflexibilidade entre o pintor e o actor. No verso encontra-se a inscrição: “This subject was one of Reynolds's famous pictures, and in it he paid the most charming complement to his friend Garrick.”⁸ Nesta altura Garrick era presença habitual no círculo de relações de Reynolds, como Martin Postle escreve: “By now Reynolds and Garrick socialised together frequently, sharing interest in art, literature and intellectual company.”⁹

A relação social dos dois influenciou seguramente a produção e o resultado da encomenda em questão, sendo mesmo difícil diferenciar quando estes se encontravam para socializar ou para sessões de pintura, como escreve David Mannings: “In general it is difficult to connect references to

⁴ David Mannings, “Reynolds, Garrick, and the Choice of Hercules,” *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 17, No. 3 (1984): 263.

⁵ David Mannings, *Sir Joshua Reynolds: A complete catalogue of his paintings* (London: Yale University Press, 2000), 210.

⁶ Mannings, “Reynolds, Garrick, and the Choice of Hercules,” 267.

⁷ Martin Postle, ed., *Joshua Reynolds: The creation of celebrity* (London: Tate Publishing, 2005), 230.

⁸ Zarrilli et al., “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick,” 172-73.

⁹ Postle, *Joshua Reynolds: The creation of celebrity*, 148.

Garrick in the Pocket Books with particular pictures and in many cases impossible to know which were sittings as opposed to social calls. And there may well have been sittings which were not entered at all.”¹⁰ Mannings aponta o início da composição do quadro no ano de 1759. Durante os anos de 1760 e 1761 Reynolds regista bastantes marcações com Garrick, estas provavelmente sessões de trabalho. Em 1762 a obra é exibida na Society of Artists em Londres com o título *Mr Garrick, between the two muses of tragedy and comedy*.

Pode-se entender a produção deste retrato como um marco na vida dos dois protagonistas – um encontro e expressão de duas personalidades fortes, ambiciosas e dispostas a vencer: “He [Garrick] also possessed, like Reynolds, a genius for self-promotion.”¹¹ Martin Postle completa: “Throughout his career, Reynolds, too, was alive to the possibilities that theatre offered him, not so much in terms of re-creating actors in character, but in capitalising upon their status.”¹² No mesmo sentido Mannings acrescenta que a representação de Garrick é uma projecção do próprio Reynolds: “Garrick is Reynolds himself. By varying the ways in which he has painted Tragedy and Comedy he is able to make his own personal point about contemporary styles.”¹³

Desta forma Reynolds, pintor e esteta, personalidade bastante influente em meados do século XVIII, foi um dos fundadores e, em 1768, primeiro presidente da Royal Academy of Arts. Assim mostrou-se comprometido para com o desenvolvimento da pintura inglesa em direcção a um estilo formal e retórico de influência continental. Philip Hagreen escreveu: “Whatever the merits of Reynolds and his followers they are totally different from those of the rest of the English painters. This difference is not only of vision and of technique but also of point of view towards painting as an art.”¹⁴ Reynolds destaca-se na pintura de retratos sendo popular entre famílias nobres e pessoas de sociedade. A sua obra ajudou mesmo, no século XVIII, à propagação da ideia de celebridade entre elites.

O caso da produção e proliferação de imagens de David Garrick é ideal para descrever uma afinidade que o teatro e a pintura desenvolveram no século XVIII. O panorama teatral inglês reagia a mudanças estéticas quer no reportório de textos, quer no estilo de interpretação dos actores. A Inglaterra tentava libertar-se da estética francesa dominante na Europa continental. Garrick captou a atenção do público ao reavivar as tragédias históricas de Shakespeare com o seu estilo de representação de conduta natural e informal. O actor reforçava a ideia de observação e imitação da natureza humana, mais do que a cópia de expressões de outros actores.

Garrick conhecia bem as tendências na pintura inglesa do século XVIII, as quais versavam bastante o tratamento da paisagem natural, e estas influenciavam a sua literacia visual. É importante notar que Garrick manteve sempre fortes laços com a pintura e os pintores – como é exemplo a estampa em questão. Ele foi retratado pelos maiores pintores da época, entre eles: William Hogarth, Joshua Reynolds, Philip James de Loutherbourg, Johann Zoffany, Benjamin Wilson. O actor tinha mesmo a sua colecção privada de arte e era tido como um conhecedor coleccionador.

Em 1777 Garrick contrata Philip James de Loutherbourg, um hábil pintor vindo de Paris, para dirigir todos os aspectos do desenho de cena dos seus espectáculos: “David Garrick was, as Baugh argues, the ‘supreme delegate’ for the eighteenth-century audience; an audience not just for the theatre but for ‘all the product of his age’ and his collaboration with Loutherbourg brought together: ‘Several aspects of shifting audience taste – landscape, topography, the “picturesque”, history and the exotic

¹⁰ Mannings, *Sir Joshua Reynolds: A complete catalogue of his paintings*, 209.

¹¹ Postle, *Joshua Reynolds: The creation of celebrity*, 148.

¹² Postle, *Joshua Reynolds: The creation of celebrity*, 272.

¹³ Mannings, “Reynolds, Garrick, and the Choice of Hercules,” 282-83.

¹⁴ Philip Hagreen, “The English School of Painting I,” *Music & Letters*, Vol. 1, No. 3 (1920): 277.

– and the creation of a practical stage machine which could flexibly and speedily show his audience aspects of its own experience’.”¹⁵

O negócio dos retratos

Muitas gravuras apresentam os actores como cidadãos comuns, outras representam-nos como personagens em pose. Algumas revelam cenas teatrais, incluindo as deixas dos actores no lugar da legenda. Estas últimas são um excelente exemplo de como as estampas foram ferramentas de democratização do conhecimento do evento teatral – ao observar uma estampa um cidadão tinha acesso a informação visual sobre os actores, os cenários, os figurinos e sobre os próprios textos dramáticos. Ao mesmo tempo fomentava, e actualizava, a imaginação, e o imaginário, sobre o teatro.

As estampas apresentam um carácter interdisciplinar entre o teatro e a pintura. Interdisciplinaridade essa nem sempre pacífica como escreve Martin Postle: “Reynolds and Garrick shared a number of personal characteristics: both craved public acclaim; both knew how to harness the vagaries of taste to suit their respective art forms. And just as theatre critics voiced their objections to the promotion of the individual actor over and above broader dramatic concerns, so writers on art objected to the incorporation of popular actors’ models in history of paintings – even if they were unsure where to lay the blame.”¹⁶ Estas duas artes contaminavam-se visto que o teatro tinha de responder a um público habituado a visionar imagens na imprensa, assim como a pintura respondia à influência das imagens criadas por actores em palco para construir retratos. Como escreve Maria Ines Aliverti, “actors affect the art and practice of making portraits [...] because they create images that generate portraits”¹⁷.

Os actores respondiam à sociedade arrebatada de imagens: “By the eighteenth century, actors were striving to please a print-soaked public eager to read gestures and poses of performance.”¹⁸ Assim novos tratados e manuais surgiam, com destaque para *The Art of Speaking* de James Burgh e John Walker, 1761. O estilo de interpretação começou a sustentar poses expressivas, movendo-se os actores de um quadro de acção para outro, deixando impressões de imagens no espectador: “Garrick might be described as an iconic actor in his acute use of visual arresting poses, which he planned carefully.”¹⁹

Esta relação entre a pintura e o teatro, entre o pintor e o actor faz pensar que por detrás da produção de estampas está a ideia de – negócio de teatro. É do conhecimento geral que as estampas foram uma óptima estratégia de negócio para os pintores, contudo aqui pensamos nesse negócio do lado do teatro.

Até à proliferação de imagens de teatro este não era uma arte vendável, não estava habituado a ser um negócio multifacetado. O teatro vendia bilhetes e muito poucos livros. É importante pensar que o teatro comercial só aparece na segunda metade do século XVI. Em Inglaterra após a Restauração, em 1660, a actividade teatral era ainda regulada pela corte e as companhias necessitavam de autorização para apresentarem espectáculos: “When Reynolds arrived in London in 1740, theatre revolved around two licensed playhouses at Covent Garden and Drury Lane, as well as, countless ‘unofficial’ venues in pleasure gardens, tents and markets around the city.”²⁰ Desta forma no século XVIII, com a liberalização da actividade teatral, com mais espectadores a visitarem os teatros, com

¹⁵ Glen McGillivray, “The Picturesque World Stage,” *Performance Research*, Vol. 13, No. 4 (2008): 135.

¹⁶ Martin Postle, *Sir Joshua Reynolds: The subject pictures* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 32.

¹⁷ Zarrilli et al., “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick”, 232.

¹⁸ Zarrilli et al., “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick”, 172.

¹⁹ Zarrilli et al., “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick”, 232.

²⁰ Postle, *Joshua Reynolds: The creation of celebrity*, 271.

uma crescente classe média e burguesa, o negócio das estampas de teatro encontrou uma oportunidade de mercado.

Esta oportunidade de mercado pode ser traduzida numa cadeia de acções entre interesses e interessados – quem encomenda, quem produz, quem vende e distribui, e, muito importante, quem compra. A produção de gravuras de retratos de actores é um produto que resulta de vários factores: dos actores que querem visibilidade, dos pintores que procuram novos temas e sujeitos, da imprensa em crescimento, de uma classe da sociedade que as pode comprar. As estampas de teatro do século XVIII são assim excelentes para avaliar o contexto cultural e económico que as gerou. O teatro procura converter-se em imagens fixas e consegue colocar-se no meio da comunicação imagética da altura. Este é o produto de um fenómeno maior: “Not only the painting or print itself, but the circumstances of its production and distribution also can tell us what cultural work it was doing.”²¹

Outro aspecto da ideia de negócio nos bastidores das estampas é a relação deste com os antepassados dos meios de comunicação social: “The press began its long love affair with actors in the eighteenth century. In addition to theatre reviews and manuals, actor’s pictures appeared in printed plays, in theatre almanacs and books of anecdotes, and in engravings and illustrations by famous artists, where they usually were shown in an evocative moment of their most characteristic role. Soon after the press began to use actors, actors found ways to use the press – to puff their latest roles, to create printed programs that boosted their reputation, and to write articles and memoirs that shaped the record of their performances. Without the actor-press mutual administration society, theatrical ‘stars’ could not have been ‘born’.”²²

O actor David Garrick usou o seu retrato como princípio do uso da imagem de uma celebridade aliado aos meios acessíveis de proliferação das imagens em diferentes meios numa estratégia de *marketing* pessoal nunca antes vista. O próprio encomendava vários retratos de si mesmo e tratava da sua distribuição. Em 1764 fez uma digressão a Paris para a qual encomendou com urgência várias estampas para distribuir entre amigos e admiradores. O *merchandising* da sua imagem estendia-se a objectos tão distintos como: pratos de porcelana, latas de chá de prata, caixas de esmalte, medalhões ou mesmo bustos.

A par da proliferação da sua imagem enquanto actor Garrick preocupava-se em revelar a sua imagem enquanto indivíduo. Para tal encomendava retratos destituídos de elementos iconográficos que o ligassem ao teatro: “He also commissioned portraits of himself in his off-stage role of the natural gentleman, a role that straddled old and new ideas of class.”²³ Este momento foi crucial para o fim de vários estigmas contra os actores e a profissão. No século XVIII a disseminação destas imagens influenciou directamente a percepção e aceitação que a sociedade tinha da classe teatral. A sociedade passou mesmo a ver os actores como embaixadores do país e de valores nacionais, e aceitou a propagação das imagens como veículo para essa diplomacia. Garrick era visto como homem virtuoso e bem-sucedido, capaz de invocar valores morais e nacionais, sendo um consagrado representante da Inglaterra na Europa. Este século resume-se como de mudança de paradigmas – é o tempo de uma redefinição da identidade inglesa – da passagem de uma história de monarquias absolutistas para uma monarquia mais liberal, em que os valores da classe emergente, os burgueses, preservavam o civismo e a virtude pessoal. Garrick era o exemplo vivo desta nova ordem.

²¹ Zarrilli et al., “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick”, 233.

²² Zarrilli et al., “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick”, 174.

²³ Zarrilli et al., “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick”, 231.

Notas conclusivas

Esta gravura continua a levantar questões intermináveis e intemporais, pois afirma-se como vestígio e testemunha viva de uma visão e leitura do teatro, estas em constante transformação e reinterpretação. A abordagem ao tema e as referências simbólicas revelam-se fascinantes. Imagens assim são testemunhos de uma arte que passa tanto pela sua materialidade e apresentação como pelo seu imaginário pessoal e colectivo. O teatro vive e alimenta-se dessas imagens. Do ponto de vista dos Estudos Teatrais o contributo desta imagem, e de Reynolds, é revelador e alimenta uma visão do teatro, do fazer teatro, do imaginário do teatro. O tributo que faz ao amigo Garrick resulta, mais do que num objecto de arte, numa representação icónica: “underlining Garrick’s enduring fame and, of course, the excellence of Reynold’s image”²⁴. Um grande pintor retrata um grande actor com mestria, conhecimento do meio e sagacidade (*wit*) – o objecto resultante é tão válido e intrigante quer para a História da Arte, quer para os Estudos Teatrais. É um objecto que diz respeito tanto ao teatro como à pintura, e remete para as condições de produção da altura.

Com o reconhecimento do sucesso da receita de Garrick, muitos outros actores seguiram a sua estratégia de promoção da imagem. Hoje em dia encontramos em museus e colecções privadas inúmeras imagens e objectos dessa procura de materializar imagens do teatro – em estampas, pinturas, e todo o tipo de *memorabilia* referente a um ou mais actores, épocas, estilos, etc. O teatro dá aqui um passo gigante na creditação do seu estatuto enquanto arte, na sua crescente visibilidade e circulação, aceitação da classe trabalhadora e mesmo na subida do seu valor de mercado.



Fig. 1 – *Garrick between Tragedy and Comedy*. Joshua Reynolds (pintor), Edward Fisher (gravador). 1762. Imagem digitalizada, cortesia das Colecções do The Centre for Performance Research, Universidade de Aberystwyth.

²⁴ Postle, *Joshua Reynolds: The creation of celebrity*, 230.

BIBLIOGRAFIA

- HAGREEN, Philip. "The English School of Painting I." *Music & Letters*, Vol. 1, No. 3 (1920): 269-78.
- MANNINGS, David. "Reynolds, Garrick, and the Choice of Hercules." *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 17, No. 3 (1984): 259-83.
- . *Sir Joshua Reynolds: A complete catalogue of his paintings*. London: Yale University Press, 2000.
- MCGILLIVRAY, Glen. "The Picturesque World Stage." *Performance Research*, Vol. 13, No. 4 (2008): 127-39.
- POSTLE, Martin. *Joshua Reynolds: The creation of celebrity*. London: Tate Publishing, 2005.
- . *Sir Joshua Reynolds: The subject pictures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- WICKHAM, Glynne. *A History of the Theatre*. London: Phaidon Press, 1992.
- ZARRILLI, Phillip B. *et al. Theatre Histories: An Introduction*. London: Routledge, 2006.

Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do Centro de Estudos Artaldo Araújo (uID 4041 da FCT) sendo financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projecto estratégico PEst-OE/EAT/UI4041/2011.

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 10 – O RETRATO

*Crise do retrato: dissolução ou deslocamento do género? O estranho caso de Lourdes Castro***Bruno Marques**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

“Eu faço sempre directamente as sombras pelos modelos – ou objecto, ou planta, ou pessoa, e nunca tento modificar nada. Escolho é a sombra.”

LOURDES CASTRO

“O contorno é o Menos que posso ter de alguma coisa, de alguém, conservando as suas características.”

LOURDES CASTRO

“Ao explicar mais aprofundadamente o seu método de trabalho com a sombra, Castro disse-me o seguinte: ‘retiro as sombras directamente dos meus amigos, de amigos íntimos’. [...] Eram pessoas com quem a Lourdes Castro se sentia à vontade. Apenas por uma vez aceitou uma encomenda de alguém que não conhecia, afirmando posteriormente que ‘nunca mais’ o faria.”

GUY BRETT

in Lourdes Castro; Manuel Zimbro. *À luz da sombra* [cat. exp.]
(Porto: Fundação de Serralves / Lisboa: Assírio & Alvim, 2010), 21.

Em *O Retrato na Arte Portuguesa*, José-Augusto França afirma que os retratos surrealistas de António Pedro produzidos nos anos de 1940 lançaram um “desafio [...] ao retrato português que dificilmente então o poderia aceitar”, e que “só mais de trinta anos depois novas gerações se atreveram a dar às imagens um tratamento heterodoxo”¹. É esta dimensão *heterodoxa* do retrato na arte contemporânea portuguesa que o presente ensaio pretende inquirir. Para o efeito, escolhemos aprofundar um caso, entre outros², mencionado por este historiador de arte no citado livro: as *sombras* de pessoas que Lourdes Castro apresenta, durante a década de 1960, em telas, em recortes tridimensionais de plexiglas e em lençóis bordados.

1. Um conjunto de *traços* – o bigode, a calvície e a estrutura do corpo – dá-me a *certeza* de estar perante a sombra de Costa Pinheiro. Percebo o referente: aqui, tal como na fotografia³, o processo de fixar a sombra de *algo/alguém* ultrapassa-se realmente a si próprio: anula-se como *medium*, deixa

¹ José-Augusto França, *O Retrato na Arte Portuguesa* (Lisboa: Livros Horizonte, 1981), 93.

² Júlio Pomar, Noronha da Costa, Helena Almeida, José de Guimarães, Costa Pinheiro e Nikias Skapinakis são os outros autores apontados.

³ Roland Barthes, *Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 1998), 71.

de ser um signo, passando a ser a própria coisa. É, até certo ponto, uma emanção do referente. Como no “referente fotográfico” não há uma coisa *facultativamente* real que remeta para uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada num determinado lugar e de uma determinada forma (entre um foco de luz e uma superfície) sem a qual não poderia haver uma sombra. A linha que decalca o contorno de uma sombra, “realmente” projectada num determinado plano, confere esta dimensão de certificação existencial. Tradicionalmente, a pintura combina signos que têm, normalmente, referentes, mas esses referentes podem ser (e na maior parte das vezes são-no mesmo), “quimeras”, devaneios, delírios, fantasia...⁴ Ao contrário dessas representações, no processo de decalque das *Sombras* de Lourdes Castro nunca posso negar que *a coisa esteve lá*. Aquilo que Lourdes Castro intencionaliza numa sombra *tirada* do real é a Referência, é esta a ordem fundadora do seu valor “indiciático”⁵, a garantia de um “Isto-foi” barthiano, ou seja, Lourdes Castro dirá sem dúvida: aquilo que vi (e que tu vês agora) esteve lá; a silhueta de alguém preciso e identificado é (ou foi naquele momento) “*assim*”⁶. A imagem do Outro reduzido ao contorno da sua sombra é destituída de uma das mais poderosas ilusões da pintura de entre as muitas existentes: ela é despojada do *sentimento* de presença em favor da sua *certeza*. Do ponto de vista da *renovação do género*, a proposta de Lourdes Castro surge-nos como estágio reactivo perante dois anteriores. Do retrato como espelho do real – *o discurso da mimesis* –, enquanto teoria da representação que remete para a Antiguidade Clássica continuada pela tradição académica, passando pelo retrato como transformação do real – que é *o discurso do código e da desconstrução* – com a intrusão da lógica antimimética da vanguarda, Lourdes Castro apresenta o retrato como vestígio do real através *do discurso do índice e da referência*. Esta concepção distingue-se nitidamente das duas precedentes, porque implica que a imagem indiciática seja dotada de um valor *singular*, ou *particular*⁷, determinado unicamente pelo seu referente e só por ele. O fulgor pela “pura indiciabilidade” surgida na arte dos anos 1960 – conceptualizada por Rosalind Krauss, no famoso texto de 1976-77 “Notes on the Index”⁸ –, porque constitutivo de um novo paradigma, terá inevitavelmente as suas repercussões na teoria e na prática do retrato. São algumas dessas repercussões gerais que devemos referir, muito rapidamente, uma vez que o estatuto do índice, onde se insere o *decalque da sombra*, implica, se quisermos sintetizar neste ponto os ensinamentos de Charles Peirce, que a relação dos signos indiciais com o seu objecto referencial seja sempre marcada por um quádruplo princípio, de *conexão física*, de *singularidade*, de *designação* e de *testemunho*.⁹

2. É sobretudo devido ao seu carácter indiciático que um bom número de usos e de valores aqui atribuídos aos decalques de Lourdes Castro se podem explicar – valores e usos físicos, contingentes, biográficos, quotidianos, até íntimos e amorosos –, usos sempre considerados nos jogos do desejo e

⁴ Ver a diferença essencial que Rosalind Krauss estabelece entre as prerrogativas do pictórico e do fotográfico. Rosalind Krauss, “Duchamp ou le champ imaginaire”, in *O Fotográfico* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002), pp. 76-93. Publicado originalmente em *Degrés*, Nova Iorque, n.º 26-27 (Primavera 1981).

⁵ A respeito do carácter indiciático da “marca do corpo”, ver Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*. Textos compilados, traduzidos e comentados por Gérard Deledalle (Paris: Seuil, 1978), 158 (cit. p. R. Krauss, *O Fotográfico* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002), 17, nota 1).

⁶ “Por isso, Lourdes Castro utiliza sempre um modelo. Diz: ‘Eu faço sempre directamente as sombras pelos modelos – ou objecto, ou planta, ou pessoa, e nunca tento modificar nada. Escolho é a sombra.’” Luísa Soares de Oliveira, “Teatro de Sombras: Peça em vários actos”, *Artes & Leilões* 15 (Junho-Setembro 1992): 15.

⁷ Será interessante cotejar a teorização que, a partir de Charles S. Peirce, Philippe Dubois desenvolve em *O Acto Fotográfico* (Lisboa: Vega, 1992), 66, com a seguinte passagem: “O mundo de Lourdes Castro é o mundo de São Tomé: o da constatação realista” (Pierre Restany, “Lourdes Castro: A Presença da Ausência”, in *Lourdes Castro: Além da Sombra* [cat. exp.] (Lisboa: FCG/CAM, 1992), 37. Originalmente publicado no catálogo da exposição *Lourdes Castro*, Munique: Galeria Buchholz, 1965).

⁸ Rosalind E. Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, *October*, vol. 3 (Spring 1977), 68-81.

⁹ A respeito do quádruplo sentido do índice, ver P. Dubois, *idem*, onde esta questão é amplamente desenvolvida.

da morte e que tendem todos a atribuir às *sombras projectadas* de Lourdes uma *força* particular de *objecto de crença* ou de *fetichização*. Seguramente, o que confere um tal valor às *sombras decalcadas* de Lourdes Castro, análogo ao dos *álbuns de família*¹⁰ (não é por acaso que a artista compila referências e meditações pessoais sobre a questão da sombra num conjunto de cadernos que levaram esse nome), não são tanto os conteúdos representados nem as qualidades plásticas ou estéticas da composição, nem tão-pouco o grau de semelhança ou realismo da imagem¹¹, mas sim uma dimensão pragmática, o seu estatuto de índice, o seu irredutível peso referencial, o facto de se tratar de verdadeiros *vestígios* físicos de pessoas singulares que estiveram ali e têm (ou tiveram) relações particulares, *íntimas*¹² com aquele que fixou e guardou a sua imagem¹³. Só isso explica o culto de que são objecto, “a sombra de *entes queridos*”, o que faz destas imagens uma espécie de monumentos de família. Se cada “sombra projectada” de Lourdes Castro pode ser considerada como *memento mori*, é também, por si mesma, um sinal de momento vivido, e, por conseguinte, um “relicário” de emoções por remeter, ainda que secretamente, para uma vivência acontecida no tempo. Lourdes Castro quando empreende tal empresa, à maneira do retrato privado, fá-lo porque os factos que espera preservar das destruições do tempo são antes de tudo de ordem psicológica.

3. Segundo a tradição do mito de Plínio, *o Velho*, a origem da pintura identifica-se com a origem do retrato. O que essa narrativa conta não é senão a origem da cerâmica e do desenho, o que se leva a depreender facilmente o “princípio” de que a pintura nasce do desenho, mas ainda que aquela nasce também do contorno da sombra.¹⁴

“Ao utilizar também a terra, o ceramista Butades de Sycione foi o primeiro a descobrir a arte de modelar os retratos em argila; passava-se isto em Corinto, e ele deveu a sua invenção à sua filha que se tinha enamorado por um rapaz; como este ia partir para o estrangeiro, ela contornou com uma linha a sombra do seu rosto projectada na parede pela luz de uma

¹⁰ “De modo mais trivial, toda a prática do álbum de família vai no mesmo sentido: para lá das poses, dos estereótipos, dos clichés, dos códigos datados, para lá dos rituais de ordenação cronológica e da inevitável escansão dos acontecimentos familiares (nascimento, baptismo, comunhão, casamento, férias, etc.), o álbum de família não deixa de ser um objecto de veneração, cuidado, cultivado, mantido como uma múmia [...] abre-se com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se se tratasse de convocar os espíritos” (P. Dubois, *idem*, 74).

¹¹ “Ao instaurar a referência por meio do traço, o índice dá origem a um tipo de signos que *pode ou não* se parecer com aquilo que representa. Assim, embora determinadas classes de índices apresentem semelhanças com o seu referente, como as sombras projectadas, rastos de passos ou os anéis circulares deixados pelos copos gelados numa mesa, a semelhança não será pertinente para outros índices como sintomas médicos, por exemplo.” R. Krauss, *idem*, 82-83.

¹² Guy Brett, “Um conto de duas cidades”, in Lourdes Castro e Manuel Zimbro, *À luz da sombra* [cat. exp.] (Porto: Fundação de Serralves / Lisboa: Assírio & Alvim, 2010), 21.

¹³ Situação análoga à do retrato fotográfico privado: “A mesma coisa ainda, o desejo espalhando a pulsão de morte, pode ser dito da fotografia amorosa, dessas imagens queridas que cada um detém na carteira que transporta no bolso do casaco, perto do coração. É sempre a lógica do índice que confere à imagem esta força sentida violentamente sem cessar. O desejo nasce mais por contiguidade do que por semelhança” (P. Dubois, *idem*, 75-76).

¹⁴ Plínio, *o Velho*, *História Natural*, XXXV, 151 (cit. p. José Gil, “Retrato”, in *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância* [cat. exp.] (Lisboa: MCG, 1999), 12. Sobre este assunto, interessa-nos particularmente o que refere Hubert Damisch, no prefácio que escreve para o livro de Rosalind Krauss, *O Fotográfico* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002), 9: “A lenda clássica da origem da pintura contada por Plínio – o traçado, realizado pela filha de um oleiro de Sicione, da sombra do seu amante desenhada numa parede – assinala o seu irredutível componente indicial. Pois uma sombra projectada (não há sombra sem corpo, como não existe fumaça sem fogo) é um índice, no sentido atribuído por Peirce: é índice, mas que não deixa qualquer traço permanente, a não ser que possa ser circunscrito e fixado.”

lanterna; o seu pai aplicou a argila sobre o esboço, e fez um relevo que pôs a endurecer ao fogo com o resto das suas cerâmicas, depois de o ter secado.”¹⁵

O mais interessante a referir neste contexto é o facto de o mito sugerir, tal como José Gil nos dá tão bem conta, uma relação íntima entre a sombra, o perfil e a história de amor, por um lado, e a pintura, por outro.¹⁶ O caso de Lourdes Castro é verdadeiramente um retorno, citação e refinamento do desenho por calco da sombra do amante no quarto iluminado por uma fogueira. Mas já no século XVIII se tinha explorado o uso do decalque da silhueta como forma de retrato. Philippe Dubois aborda-o, atestando-lhe uma relação explícita à lógica do índice, nas formas da impressão e do calco da *sombra humana*. A fisionotracia (técnica de desenhar silhuetas) precede assim a fotografia no seu dispositivo, já que aquela introduz a independência entre modelo e cópia, permitindo uma rápida reprodutibilidade do esquema. Assim, Lourdes Castro, tal como um fotógrafo, é essencialmente *testemunha* da sua própria subjectividade, isto é, da forma como ela própria se coloca como sujeito em face de um objecto. E, de facto, como testemunha, é uma testemunha do que já não existe. Mesmo que o retratado continue vivo, o que foi decalcado pela artista foi um momento do sujeito e esse momento é passado. Isso remete forçosamente para o enorme traumatismo que fustiga a humanidade, a respeito do qual Roland Barthes nos dá tão bem conta em *A Câmara Clara*.¹⁷ Pois, cada contacto com uma *Sombra decalcada de alguém* é implicitamente, enquanto forma recalcada, um contacto com o que não existe, e assim, com a morte.¹⁸ Creio que é deste modo que se deve abordar a potencialidade das sombras de Lourdes em serem retratos: como uma espécie de enigma fascinante e fúnebre, justamente se levarmos em conta a sua componente de protesto contra o desvanecimento do Ser no tempo.

Surge a questão da relação afectiva, de amor, entre o retratado e o retratista, no seu caso entre homem-mulher (entre Lourdes Castro e Bértholo¹⁹, seu marido à época), de amizade (com Christo²⁰ ou Costa Pinheiro²¹, por exemplo, seus companheiros do grupo KWY), ou familiar (entre a artista e a sua mãe²²). Não será de todo descabido encarar as sombras de Lourdes Castro como “discurso amoroso” à maneira de Barthes. Ela apresenta a figura do ente querido enquanto objecto de um desejo esteticamente *conservado*. Desse modo, ela poderá dizer: “Nesta sombra de verdade, o ser que eu amo, que amei, não está separado de si mesmo: ele coincide.” Ou seja, parafraseando Barthes, *por uma lógica do singular, o sujeito apaixonado apercebe-se do outro como um Todo*²³. De um mesmo modo Lourdes Castro parece dizer-nos que não é necessário efectivamente o *todo*, que basta um fragmento²⁴ ou um simples *vestígio* (como na relíquia de um santo²⁵), para que a “imagem” dele ressurgja.

¹⁵ Plínio, *o Velho*, *idem, ibidem*.

¹⁶ Ver J. Gil, *idem*, 12.

¹⁷ Ver R. Barthes, *idem*.

¹⁸ Ver P. Dubois, *idem*, 85.

¹⁹ *Sombra Projectada de Costa Pinheiro* (1963). Pintura s/ tela, 116 x 80 cm. Col. Manuel de Brito, Lisboa.

²⁰ *Sombra Projectada de Christo* (1964). Pintura s/ tela, 100 x 73 cm. Col. artista, Madeira.

²¹ *Sombra Projectada de René Bértholo* (1964). Acrílico s/ tela, 100 x 81 x 1,5 cm. Col. Museu do Chiado, Lisboa. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=203386>.

²² *Sombra Projectada da Minha Mãe* (1964). Plexiglas recortado, 58 x 58 cm. Col. artista, Madeira.

²³ Ver R. Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso* (Porto: Edições 70, 1995), 11 e 26.

²⁴ Vide G. Brett, *idem*, 21: “Castro apenas necessita de um fragmento, ‘de um pequeno pedaço de nariz ou simples presença de Christo com uma camisola, sendo possível ver uma parte dos seus óculos’” (comentário da artista em conversa com o autor em Dezembro de 2009).

²⁵ Como na fotografia, Lourdes Castro embalsama o tempo, subtrai-o à sua própria corrupção. Seria preciso introduzir aqui uma psicologia da relíquia e da “recordação” que beneficiasse igualmente uma transferência de realidade procedente do complexo da múmia, que ao mesmo tempo a faz aproximar do *Santo Sudário de Turim*.

4. Ao propor o retrato como mera *sombra projectada*, apresentando o *mínimo como conservação das características de alguém*²⁶, marcada pela ausência de pormenores de reconhecimento fisionómico e de identificação iconográfica, Lourdes Castro constrói a teoria do que poderemos designar de *retrato projectivo ou em potência*²⁷. Enquanto a imagem fotográfica é plena, carregada – não há lugar vago, não se pode acrescentar-lhe nada –, nas *Sombras* de Lourdes Castro o espectador pode projectar tudo aquilo que a sua memória-imaginação lhe sugere naquele “campo aberto” ou “inacabado”. É como se Lourdes Castro nos colocasse no papel de alguém que vai completar a obra que deixou a meio. Segundo Gombrich, “o padrão de estímulo na retina não é a única coisa que determina a nossa visão do mundo exterior. As suas mensagens são modificadas por aquilo que sabemos sobre a forma ‘real’ dos objectos.”²⁸

Pouco importa se aquele vulto se sinta continuamente reduzido ao silêncio (uma sombra não pode, pois, comunicar com os olhos, ou com as expressões faciais, porque não lhe é permitida a sua aparição). O que em cada um ressoa é o que cada um conhece (ou conjectura) *daquele* corpo: qualquer coisa de ténue ou de agudo desperta bruscamente desse corpo que, entretanto, adormecia no (des)conhecimento de uma qualquer situação específica tirada do real. Perante aquele gesto, acção, postura, pormenor, como um corte de cabelo ou simples objecto que segura nas mãos, o nosso interior põe-se a vibrar. Aquelas pessoas vêm à mente, regressam do passado. A partir de um (quase) *nada*, forma-se *todo* um discurso da recordação e da morte que nos arrasta: é o reino da memória, arma da ressonância.

5. Referimo-nos a uma das mais importantes fábulas clássicas que nos narram histórias de sombras – a pintura (e o retrato) teriam nascido no dia em que o homem teve a ideia de desenhar os contornos de uma sombra projectada sobre uma superfície. Vimos qual o papel do índice que estava em jogo. Insistimos na equação entre a relação amorosa e o desejo de conservar vestígios físicos de uma presença votada a desaparecer. Mas no caso de Lourdes Castro o decalque já não é um “molde”, ele é a imagem final. Assim, rompendo com a disciplina tradicional do retrato ao nível da *produção*, uma pergunta se impõe: qual a distância entre o “fazer” e o “registar”? Pois Lourdes Castro desloca a autoria do *produtor* para a de simples *testemunha*. Preparou as condições para projecção do corpo em sombra – a luz, o ângulo, a imobilidade do modelo, a escolha da superfície –, quis que o seu interlocutor pudesse sentir a intensidade emocional, física e psicológica dessa aventura, à qual está associada aquela necessidade irresistível de relatar das testemunhas oculares, aquela necessidade de dar a ver aquilo que *in loco*, ou em primeira mão, se viu. O importante a reter é que Lourdes Castro decreta que é notável aquilo que ela decalcou, fixou no tempo (como que por magia o que ficou fixado no tempo existe e não existe ao mesmo tempo). Com o decalque de uma sombra, a artista arranca uma parte de um *continuum* mais amplo: o passado, como um Monumento, passa a ser uma espécie de eterno passado *no* presente. Não obstante, ao contrário do desígnio do retrato (tal como

²⁶ “O contorno é o Menos que posso ter de alguma coisa, de alguém, conservando as suas características.” Lourdes Castro, “Sombras projectadas e contornos” (1963), fragmento citado sem referência bibliográfica, in *Lourdes Castro: Além da Sombra* [cat. exp.] (Lisboa: FCG-CAM, 1992), 51.

²⁷ Sobre a noção de *retrato em potência* (projectivo ou conjectural), proposta a partir das sombras projectadas de Lourdes Castro, encontra-se por nós amplamente desenvolvida em Bruno Marques, *Para o estudo da “crise” do retrato nos anos 60 em Portugal* (Dissertação de mestrado em História de Arte Contemporânea, FCSH-UNL, 2004): 237-249. Filipa Oliveira parece seguir esta direcção, com novas implicações afectas à problemática do *género* masculino/feminino: “A aparente neutralidade sexual dos ‘retratados’ (só nos apercebemos do sexo do modelo através de pequenos detalhes na silhueta como o estilo de cabelo, as pestanas...) induz o espectador a construir a própria versão daquele corpo específico.” Filipa Oliveira, “Lourdes Castro: A procura da sombra”, *Margens e Confluências*, 11/12 (Dezembro 2006): 158-166.

²⁸ E.H. Gombrich, *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica* (São Paulo: Martins Fontes, 1995), 321.

definido na Renascença²⁹), Lourdes Castro parece não “ressuscitar” o modelo morto, porque, efectivamente, não o “fixa” em imagem “viva”.³⁰ Apresentando, ao invés, as pessoas como espectros, ela afasta-se do sentido essencial da ostensiva *obsessão estético-metafísica em sobreviver realmente à morte* de que José Gil nos fala; isto é, daquela função específica do retrato, enquanto *dispositivo particular de fabricação de um tempo real eterno dentro do tempo*. Com uma boa dose de paradoxismo, apesar de entrar em colapso a primeira condição do retrato moderno – o seu suporte fenomenológico, a contemplação da imagem integral do outro, os *sinais substitutivos, os traços de uma expressividade que esconde*, fazendo rolar a *ilusão, a aparência, a iminência da fala*, como critérios do *retrato vivo* –, a verdade é que o desígnio mítico, *originário* do retrato é, em Lourdes Castro, alcançado: uma pintura que, em nome dos afectos, torna ainda, por assim dizer, presente o próprio *ausente*.

6. Tudo o que se adiantou aqui sobre o abandono das prerrogativas clássicas do retrato a propósito das sombras de Lourdes Castro implica caracterizar uma “crise”³¹ ou *descontinuidade* que tem uma amplitude mais lata, por não dizer respeito apenas ao “retrato”, mas à *falência* de todo um paradigma de longa duração (o Humanismo Clássico) com o qual aquele “dispositivo” fazia sistema. Alegamos que esta “crise” polariza-se nos anos 1960, mediante a estruturação de todo um novo campo de saberes, teorias ou conhecimentos que afecta noções como as de Sujeito, Representação, Arte ou Género. Para esta *falha epistémica* concorre todo um conjunto de mutações estruturantes: o *anti-subjectivismo* que a “morte do homem” estruturalista transporta³²; a diluição das fronteiras entre arte e vida; a “crise da representação” em nome de um “regresso do real”³³; a “inactualidade” da manufactura; a arbitrariedade radical do *signo* (com a Neofiguração); e a *disrupção dos géneros artísticos* (como aposta radical nas *trans* e *interdisciplinaridades*). Os anos 1960 corporalizam o momento em que, de modo programático, se põe em causa a prática e a teoria das estruturas binárias (masculino/feminino; centro/periferia; alta/baixa cultura; arte/não-arte), da outreidade e dos modelos racionais da diferença, acentuando as zonas fronteiriças mistas³⁴. A Teoria do Género teria de inevitavelmente sofrer com a fragmentação de posições, a celebração do hibridismo e da

²⁹ Ver André Rouillé, “Éclipses du visage”, *La Recherche photographique. Dévisager* 14 (Printemps 1993), 4, ou Didi-Huberman, “La Grammaire, le chahut, le silence: pour une anthropologie du visage”, in *À Visage Découvert* (Paris, Fondation Cartier/Flamion, 1992), 27.

³⁰ Cf. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait* (Paris: Galilée, 2000), 54 ou José Gil, que refere o seguinte: “O retrato suspende o tempo, torna presente a ausência, ‘ressuscita’ o modelo morto, porque o fixa numa imagem ‘viva’.” (J. Gil, *idem*, 13).

³¹ Sobre a problematização da “crise do retrato” no âmbito da arte moderna e contemporânea ver, por exemplo, Pierre Francastel, “Renovación y decadencia: siglos XIX y XX”, in Galiene e Pierre Francastel, *El Retrato*. (Madrid: Cátedra, 1978), 212-228; os textos de Gilbert Lascault, Alain Buisine e Claude Fournet que figuram no catálogo *Le Portrait dans l'Art Contemporain 1945-1992* (Nice: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1992); Pablo Jiménez Burillo, “El artista frente a sí mismo”, in *El autorretrato en España: De Picasso a nuestros días* [cat. exp.] (Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1994); José Gil, “Retrato”, in *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância* [cat. exp.] (Lisboa: MCG, 1999); A.W. Ewing, “The Faces in the Mirror”, in *About Face: Photography and the Death of the Portrait* [cat. exp.] (Lausanne: Musée de l'Elysée, 2003); Bruno Marques, *Para o estudo da “crise” do retrato nos anos 60 em Portugal* (Dissertação de mestrado em História de Arte Contemporânea, FCSH-UNL, 2004); Francisco Calvo Serraller, *Los Géneros de la Pintura* (Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2005), 365; Bruno Marques, “O Retrato de D. Sebastião: Costa Pinheiro ou a Desmitificação da Retratarística Histórica Oficial”, *Revista de História da Arte* 5, IHA/FCSH-UNL, 2008, 188-207 [<http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA-5-10.pdf>]; ou José Gil e Bruno Marques, “Entrevista com José Gil”, *Revista de História da Arte* 5, IHA/FCSH-UNL, 2008, 8-17 [<http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA-5-ent.pdf>].

³² Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas* (Lisboa: Edições 70, 1998).

³³ Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press, 1996).

³⁴ Cf. Germano Celant, “1968: Em direcção a uma diversidade global”, in *Circa, 1968* [cat. exp.] (Porto: Fundação Serralves, 1999), 183-191.

heterogeneidade. A arte contemporânea recusa de tal modo a tradicional função “ordenadora” do Género, que só pode produzir epistemologias «antilei», isto é, da sua contestação mas nunca da sua ausência. (Não existe contestação sem ordem, *transgressão* sem modelos ainda de algum modo operantes ou reguladores.³⁵) Por isso a transgressão acaba por não negar o “género”, antes estende-o.³⁶ Deste ponto de vista, a meta da arte inovadora e experimental dos anos 1960 não consiste em romper absolutamente com esta ordem, mas em expô-la em crise, registar os seus pontos não só de derrube mas de ruptura, apontando para as novas possibilidades que tal crise possa abrir.

³⁵ Ver Eduardo Prado Coelho, “Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidade e estruturalismos”, in *Estruturalismo: Antologia de Textos Teóricos* (Lisboa: Portugal Editora, 1967), LXVIII-LXIX: “A existência da Lei torna possível a sua transgressão. [...] Mas o que define o homem é a transgressão. Não quer isto dizer que se pretenda um regresso à natureza, mas sim um tipo de transgressão que não suprima as interdições, mas as mantenha transgredidas. Existe, assim, uma cumplicidade profunda da lei e da sua violação” (citado de Georges Bataille, *L'Érotisme*, Col. 10/18, 41).

³⁶ Jacques Derrida aborda o estatuto e função da “Lei do género” em literatura. Para Derrida nenhuma obra literária existe sem referência àquela Lei, e, no entanto, o seu próprio estatuto implica que ela se lhe não subordine mas que a desloque ao afirmá-la. Jacques Derrida, “La Loi du genre”, in *Parages*. Paris: Galilée, 1986, 249-287.

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 11 – “VAI E VEM”: QUESTÕES DE CULTURA VISUAL

*Para além da “arte”: habitus e imagem***Maria Inês Afonso Lopes**

École des Hautes Études en Sciences Sociales (GAHOM), França

Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”, Faculdade de Letras,
Universidade do Porto

Bolsista FCT

A partir de um esforço conjunto, nas últimas décadas, destacaram-se académicos que numa tentativa de trabalho multidisciplinar começam a questionar a auto referência do campo disciplinar da história da arte, numa ainda paulatina viragem disciplinar¹. A historiografia da arte começa a analisar os *objectos artísticos* por outros prismas, no entanto, a compreensão do que define uma obra de arte e qual o objecto de estudo da disciplina, continua a partir de pressupostos ambíguos que tornam a história da arte uma prática disciplinar sem um quadro epistemológico indeterminado. Impõem-se, assim, várias questões: afinal quais são os pressupostos para a definição de um objecto enquanto arte? Qual é a diferença entre esta categoria e a cultura material/visual? A partir da perspectiva da história da arte, podemos considerar incluir na produção científica *objectos* criados com outra funcionalidade – como Hans Belting refere uma história da arte antes da época da arte – sem cair na *anacronia*? Qual é o papel da agencialidade dos objectos na categorização artística? Como conseguir encontrar uma visão metodológica que evite a tendência, muitas vezes recorrente, de explicar a *arte pela arte*?

Qual o lugar da *crença*² e do *capital simbólico*³ na sua catalogação? Se a partir das novas premissas teóricas a história da arte começa a reformular as abordagens ao objecto da disciplina, impõem-se novas questões: partindo da premissa, cada vez mais comum, de que os *objectos* não têm significado *per se*⁴, dependendo de várias condicionantes estruturais e fenomenológicas que levam os agentes a lhe atribuir significados e funções, porquê a tão radical diferença na catalogação (arte, artefacto etnológico, etc.) dos objectos de cultura material/visual?

A historiografia da arte portuguesa não é excepção, na necessidade de um debate que abarque estas questões. Devido à natureza do seu património, maioritariamente vernacular e em constante processo de *artificação*⁵, o discurso académico assentou na valorização *artística* dos objectos. O quadro científico português desenvolveu grande parte da sua produção na centralidade dos estilos, formas, encomendadores e artistas, esquecendo frequentemente a relação que estes mantêm com as estruturas, e com os *usos* dos objectos. Pode-se notar na sua produção científica um sistema

¹ Entre eles destacam-se Hans Belting com a sua abordagem à antropologia da imagem; Georges Didi-Huberman ao “recuperar” para o debate científico a obra de Warburg ou W.J.T. Mitchell com os seus estudos de cultura visual.

² BOURDIEU, Pierre – *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

³ Segundo a concepção *bourdieusiana*: BOURDIEU, Pierre – *O poder simbólico*. Lisboa: Edições 70, 2011.

⁴ Cf. BELTING, Hans – *La Vraie image: croire aux images?*, Paris: Gallimard, 2007; e BELTING, Hans – *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004.

⁵ Sobre este conceito, ler o Posfácio: HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta – “Quand y a-t-il artification?” in HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta – *De l’artification. Enquêtes sur le passage à l’art*. Éditions de L’École des Hautes Études en Sciences Sociales: Paris, 2012.

hierarquizado onde determinadas obras de cultura material/visual são enaltecidas, enquanto outras são quase completamente esquecidas - lembradas apenas em inventários e pequenas monografias.

É a partir deste postulado que pretende-se apresentar questões, não só relativas às metodologias da história da arte em Portugal, mas também à definição dos seus objectos de estudo. A título de exemplo, parte-se assim, de uma análise comparativa de dois artefactos: os retábulos das almas - presença recorrente na historiografia da arte portuguesa - e as *alminhas* - objecto que apesar de aparecer em alguns inventários artísticos é mais frequente em obras de etnografia. Partindo da análise da estrutura devocional comum destes dois objectos, de divergente catalogação disciplinar, poder-se-á (re)questionar a sua *topografia* dentro da produção científica.

Em todo o território português é comum encontrarmos vários vestígios da religiosidade católica a partir de objectos culturais e devocionais criados como suporte material e ritual das crenças. Num espaço até ao século XX marcadamente rural, onde a secularização é ainda um processo em curso, a *crença* era uma parte integrante dos ritmos individuais e colectivos ligados à vida e à morte. Os sujeitos viviam ritmados pelo toque dos sinos – sinalizadores da vida social – e pela cadência das orações diárias que ligavam os vivos e os mortos - o *mundo terreno* e o *mundo celeste*. Ainda hoje, essencialmente em zonas rurais, encontram-se vestígios destas vivências, a partir de imagens e rituais que continuam a estruturar o quotidiano.

Talvez um dos fenómenos religiosos do qual encontramos vestígios mais assinaláveis em território nacional seja a devoção às almas do Purgatório: expressa pela quantidade de *alminhas* que cadenciam as estradas e os caminhos, pelos retábulos nas igrejas, os esmolários dedicados às almas, e as pequenas imagens devocionais em vários suportes. No interior do país, ao toque dos sinos, ainda se pára a certas horas para rezar uma *Ave-Maria* e um *Pai-Nosso* pelas almas, num costume já mencionado em constituições sinodais e manuais de boas práticas pelas almas do Purgatório já nos séculos XVI e XVII⁶. Todos os anos pela Quaresma, perdura o ritual da *encomendação das almas*, em que cada participante recorda os seus mortos num momento de coesão da comunidade⁷. A marca da persistência desta devoção também se encontra impressa em cancioneiros⁸, livros de orações e em práticas como a confissão e os legados testamentários⁹ desde a idade média. Estes vestígios devocionais que perduram só demonstram um fenómeno de longa duração que segundo Carlos

⁶ Temos como um dos exemplos as *Constituições synodales do Bispado de Coimbra feitas & ordenadas em synodo pellosõr Dom Affonso de Castel Brãco bispo de Coimbra, cõde de Arganil. e por seu mandado impressas*. Coimbra: per Antonio de Mariz, 1591, p. 127 e VELASCO, Luis – *Advertencias espirituales para mais agradar a Deos Nosso Senhor: cõ hum exercicio mui proveitoso pera despois da Sagrada Comunhão*. traduzido em lingoa Portuguesa, & acrescentado por Luis Alvrez d^aAndrade. Lisboa: Antonio Alvarez [Edição de autor], 1625.

⁷ Sobre este tema consultar: ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira – “Ementação das Almas. Rezes de Ceia”. Porto: Separata da *Revista de Etnografia* n.º 5, 1963.

⁸ BRAGA, Teophilo – *Através de pequenos cânticos populares que referem a obrigação de orar pelos mortos a partir de parábolas. Cancioneiro de musicas populares contendo letra e musica de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrioticos, canticos religiosos de origem popular, canticos liturgicos popularizados, canções politicas, cantilenas, cantos maritimos, etc. e cançonetas estrangeiras vulgarisadas em Portugal*. Porto: Typ. Occidental, 1893-1899.

⁹ As dádivas *per anima* já são um costume medieval desenvolvido na época moderna. Para melhor compreender a importância dos testamentos para a salvação da alma, consultar: CHIFFOLEAU, Jacques – *La Comptabilité de l'au-delà: les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Age vers 1320 vers 1480*. Rome: École Française de Rome, 1980 e RODRIGUES, Maria Manuela B. Martins – *Morrer no Porto durante a época barroca: atitudes e sentimento religioso*. Porto: Tese de mestrado em História Moderna apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991.

Alberto Ferreira de Almeida (1934-1996), terá sido, pelas suas várias expressões, “um dos mais significativos elementos para determinar a personalidade-base das gentes do Noroeste peninsular¹⁰”.

Em relação aos vestígios da cultura material, o arquétipo que age sobre a matéria pode assumir a forma de retábulos, presentes do século XVII ao século XX, e de *alminhas*, das quais temos testemunhos desde o século XVIII até aos nossos dias. Poder-se-á questionar o peso que a variação formal e topográfica do mesmo arquétipo tem na percepção e acção dos sujeitos. Até onde o método iconográfico/iconológico, muitas vezes difundido na história da arte como a solução para a compreensão do sentido das imagens, poderá ser eficaz na compreensão de imagens de origem menos *erudita*?

As raízes do método iconográfico/iconológico desenvolvido por Erwin Panofsky vão buscar aos documentos e formas eruditos as suas principais fontes¹¹. Contudo, na crença e doutrina do Purgatório, nem mesmo o Concílio de Trento, que funcionou como fixador de *fórmulas de religiosidade*, definiu a sua iconografia. Pensa-se que a (re)produção iconográfica do Purgatório definiu-se na associação dos elementos distintos, ligados ao seu imaginário teológico - fogo e almas -, que se encontram em Sermões, pequenos livros de devoção e orações. Por outro lado, pode-se perceber uma apropriação imagética de parte da iconografia dos Juízos Finais medievos, em que o Inferno era representado como um local de penas e fogo onde as almas sofriam o castigo final. No entanto, há um elemento que faz divergir o fogo do Inferno do fogo do Purgatório, que apesar de tão doloroso como o do Inferno é temporário e purificador: as almas que se encontram no Purgatório são vulgarmente representadas em gestos de oração ou prestes a serem salvas por anjos, o que concede às imagens um elemento de esperança, essencial à manutenção desta devoção. Em várias entrevistas realizadas durante o trabalho de recolha etnográfica pode-se constatar que a esperança na salvação e o Purgatório estão relacionados¹². A reprodução cumulativa das orações pela salvação da alma – quase quantitativa e obsessiva, como refere Jacques Chiffolleau - é mobilizada pela esperança na salvação que este *lugar* oferece.

O confronto entre as imagens do Purgatório e as do Inferno permite questionar o próprio papel da iconografia no imaginário, relacionando-a com a *temporalidade das imagens*. Ainda hoje nas igrejas se cultuam os retábulos dos séculos XVII e XVIII com almas em oração com a Virgem, Cristo, ou santos e anjos em auxílio das almas. Aos olhos de um historiador da arte ou de um *connaissanceur* esta imagem é, pelas suas componentes iconográficas, uma representação do Purgatório. No entanto, em entrevistas recolhidas junto de crentes, ouve-se, por vezes a referência ao “altar do Inferno”, comprovando os limites da leitura iconográfica *per se*. Mesmo nos documentos da época moderna, por vezes, encontram-se frases dúbias, onde o Purgatório parece ser confundido com o Inferno, numa amálgama conceptual talvez criada pelo fogo estar presente nos imaginários de ambos os *lugares*. Pode-se questionar o papel da sociabilização prévia dos agentes na compreensão/percepção dos imaginários e das imagens. A vivência da cultura material está ligada à reprodução oral de crenças locais fundidas com fragmentos doutrinários, já previamente adaptados¹³.

Cada sujeito tem um *habitus*¹⁴ ligado a uma estrutura simbólica de crenças e práticas, em que a (re)produção é um elemento fundamental. Nesse sentido, do mesmo modo que Panofsky definiu o

¹⁰ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – “O Culto a Nossa Senhora, no Porto, na Época Moderna: Perspectiva antropológica” in *História do Centro de História da Universidade do Porto*. Vol. II, Porto: Centro de História da Universidade do Porto, 1979.

¹¹ PANOFSKY, Erwin – *O significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editora Presença, 1989.

¹² Visto a sua crença basear-se na ideia de que quanto mais sufrágios se fizessem *per anima*, mais depressa esta sairia dos tormentos do Purgatório. Ou seja, os agentes poderiam ter algum controlo sobre o tempo de (ex)purgação.

¹³ CABRAL, João de Pina – *Filhos de Adão, filhos de Eva: a visão do mundo camponesa do Alto Minho*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989, p.162.

¹⁴ A partir do conceito *bourdieusiano*.

habitus erudito ligado à escolástica, relacionando-o ao sistema de construção gótica¹⁵, poder-se-á fazer um exercício idêntico nas povoações onde o registo escrito não tem um papel tão preponderante e a atribuição de significados e *usos* dos objectos é feita de um modo distinto. Esta análise vem expor com clareza a impossibilidade de uma leitura dogmática e completa dos significados das imagens, principalmente a partir de um registo histórico no qual faltam os depoimentos dos sujeitos que primeiramente as usufruíram ou criaram. Nos documentos que poderiam ter uma maior circulação *popular* na época moderna (essencialmente sermões e pequenos panfletos sobre o Purgatório) as diferenças entre ambos os fogos eram claras: porém, como é possível verificar a sua verdadeira difusão e *correcta* compreensão? Através do registo das práticas dos sujeitos, associadas aos depoimentos actuais e às imagens que sobreviveram, não será possível uma maior aproximação da acção que as imagens exerceram sobre os sujeitos, perseguindo aquilo que Didi-Huberman chamou a *dimensão anacrónica* da história da arte?

Propõem-se através de outra metodologia, usar uma técnica complementar para a compreensão das imagens: a tentativa de perceber como os ritos e a memória interagem com elas, segundo a corrente de Aby Warburg¹⁶ e de Carlo Severi¹⁷. Nos documentos a importância da dimensão mnemónica da imagem é assinalada já no século XVII, por Lucas Andrade¹⁸:

“e meu pay fez imprimir muitas mil repartindoas por todos, pera que ajudassem a sahir as almas das penas do Purgatorio de quem era particular devoto, alem das lembranças que fez por nas portas, e postigos desta Cidade, e partes publicas huas taboas com as almas pintadas, pera os fieis Christaões tivessem memoria dellas, pera as socorrerem com suas orações”¹⁹.

Tanto os retábulos das almas como as *alminhas* têm ritos a eles associados. O seu papel mnemónico e agencialidade revelam-se quando num caminho, ao passar por uma *alminha* os crentes param e fazem uma oração pelas almas, ou quando são colocadas velas sobre os altares, em frente aos retábulos, lembrando os defuntos. A necessidade da recordação e do rito era essencial na medida em que cada oração encurtava o tempo das almas no Purgatório, a quais num gesto gratidão quando chegassem ao Paraíso também orariam pelas almas daqueles que as salvaram, num sistema de dom e contra-dom²⁰. Nesse sentido, as confrarias organizavam orações em torno dos retábulos, onde acendiam cirios e velas, sinalizando o dom, tal como à passagem pelas *alminhas* ainda hoje se deixam objectos devocionais como esmolos²¹ ou velas²². Durante o trabalho etnográfico, a maior motivação

¹⁵ PANOFSKY, Erwin – *Architecture gothique et pensée scolastique*. Trad. et posf. de Pierre Bourdieu. Paris: Éditions Minuit, 1967.

¹⁶ WARBURG, Aby – *Le Rituel du serpent: récit d'un voyage en pays Pueblo*. Paris: Macula, 2003.

¹⁷ SEVERI, Carlo – *Le Principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*, Paris: Éd. Rue d'Ulm (Musée du Quai Branly), 2007.

¹⁸ VELASCO, Luis – *Advertencias espirituas para mais agradar a Deos Nosso Senhor: cõ hum exercicio mui proveitoso pera depois da Sagrada Comunhão e agora acrescentado por Lucas Andrade Capelão de sua Magestade e capelão de Villaverde seu filho. traduzido em lingoa Portuguesa, & acrescentado por Luis Alvres d'Andrade natural de Lisboa, & impresso a sua custa: dedicado ao conde de Odemira [sic]*. Em Lisboa: por Antonio Alvarez, 1656.

¹⁹ VELASCO, Luis – *Advertencias espirituas para mais agradar a Deos Nosso Senhor : cõ hum exercicio mui proveitoso pera depois da Sagrada Comunhão e agora acrescentado por Lucas Andrade Capelão de sua Magestade e capelão de Villaverde seu filho. traduzido em lingoa Portuguesa, & acrescentado por Luis Alvres d'Andrade natural de Lisboa, & impresso a sua custa: dedicado ao conde de Odemira [sic]*. Em Lisboa: por Antonio Alvarez, 1656, pp. 143-145.

²⁰ Sobre este tema consultar: MAUSS, Marcel – *Ensaio sobre a Dádiva*. Lisboa: Edições 70, 1988 e, para uma leitura relacionada com a reversibilidade de méritos entre vivos e mortos na cristandade: LAUWERS, Martin – *La Mémoire des ancêtres, le souci des morts: morts, rites, et société au Moyen Age: Diocese de Liège, XIe-XIIIe siècles*. Paris: Beauchesne, 1997.

²¹ Todas as *alminhas* analisadas contêm esmolários.

apresentada pelos agentes para a realização dos rituais foi a sua antiguidade e a (re)produção do que tinham “visto fazer” desde jovens em frente às imagens ou durante uma encomendação das almas. Diante dos retábulos observaram pais e avós orarem pelos seus mortos, e muitas vezes chorarem pelo medo do Inferno/Purgatório. Diante das *alminhas* viam as pessoas que por elas passavam oravam e tiravam o chapéu, em respeito e lembrança pelos defuntos. Neste processo apreenderam as práticas, as ladainhas e os gestos que agora (re)produzem frente ao mesmo suporte ritual onde “viram fazer”. Esta agencialidade mnemónica e ritual da imagem está de acordo com as teorias de Aby WARBURG e Carlo SEVERI, que vêem a imagem como mnemónica de rituais e portadora de uma memória social.

O papel da cultura escrita, particularmente quando se refere às imagens, tem de ser (re)questionado. A (re)produção social das estruturas desenvolve-se na articulação das práticas dos sujeitos, em que tanto os objectos como as imagens, e também os texto e a cultura oral, são operativos conforme o *habitus* que cada agente possui.

Por outro lado, a importância da teologia e doutrina, enquanto construção racional e mental, quando os sujeitos já tem o *habitus* incorporado. Até que ponto o rito e o culto às imagens significa verdadeiramente uma crença coesa, ou estas práticas são apenas uma (re)produção física e automatizada que já se desprende do possível sentido?

Para os agentes os objectos estéticos podem conter significados que os distanciam totalmente do “campo artístico”, em que os académicos e o mercado os tentam inserir. Independentemente da sua catalogação dentro do discurso científico, a *arte* tem muitas vezes funções muito semelhantes a outros objectos considerados menos dignos de análise pela historiografia da arte: reflexão que *disciplinas* dos últimos trinta anos como os *visual studies*, com W. J. T. Mitchell e a história das imagens com autores como Jean-Claude Schmitt tem vindo a completar. Cabe cada vez mais ao académico/investigador esbater estas diferenças, embora para melhor compreender o seu objecto de estudo precise antes de mais de reflectir sobre o *habitus* do campo onde ele próprio se insere.

²² Nos testamentos, o número de donativos de cera é significativo. Daí o papel das velas (iluminação) e a importância dada à manutenção da sua luz, o que demonstra a importância da sinalização do acompanhamento dos mortos no seu caminho *post mortem*.



Fig. 1 – Retábulo das almas da Igreja Matriz de Vila do Conde



Fig. 2 – Retábulo das almas da Igreja Matriz de Odeceixe



Fig. 3 – Alminhas na entrada de Monsanto



Fig. 4 – Alminhas na estrada nacional Santo Tirso-Guimarães

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 11 – “VAI E VEM”: QUESTÕES DE CULTURA VISUAL

*Da poesia plástica ao pensamento visual: inquérito de um possível trajecto***Emília Pinto Almeida**Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa
Bolseira de Doutoramento FCT

Em 1951, José-Augusto França publica o ensaio “Da poesia plástica – notas sobre a pintura de António Pedro, António Dacosta, Fernando Azevedo, Vespeira, Fernando Lemos e Vieira da Silva”¹. Nele brevemente indicia, perscrutando em largos traços o universo da história da arte moderna, a via da imaginação. Juntando ao referido texto o anterior “Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal”, em que declara que “todo o poder poético de A[n]tónio P[edro] se exprime sempre e apenas em formas plásticas – quer pinte quadros, quer escreva romances”²; e, por exemplo, o subsequente “Perspectiva, Prospectiva, Retrospectiva”, em que fala de um “entendimento outro da imagem”³, promovido, nos vários *media* artísticos, nomeadamente na pintura e na literatura, pelo surrealismo, descobrimos sinais de uma reflexão transversal sobre a(s) imagem(/ns), de vocação pluridisciplinar, mas também propedêutica e pedagógica, cujas potencialidades importa averiguar.

Que aspectos procurou abranger o autor ao equacionar uma “poesia plástica”? Que pressupostos admitia e prefigurava com tal concepção? E de que forma veio ela a fecundar o desenvolvimento posterior da sua obra? Que perguntas formulou adiante que assegurassem a coerência dessa intuição e lhe dessem corpo? No IV Congresso de História da Arte Portuguesa, pretendemos perspectivar o contributo de França para a discussão da possibilidade de um “pensamento visual”, desenhando a sua genealogia e devir, isto é, avaliando-lhe o escopo e a operatividade.

Interessa explorar este filão marginal da bibliografia de quem acompanhou e em grande medida determinou o quadro intelectual e institucional da historiografia da Arte em Portugal nos últimos cinquenta anos. Tentaremos assim recuperar, a partir da matriz enunciada, os argumentos (ou proto-argumentos), dispersos, que uma vez reunidos permitirão explicitar a preocupação constante, embora pouco aprofundada, quanto a uma compreensão generalizada da Arte como “facto da produção de imagens”⁴ e à consequente necessidade da sua abordagem segundo tal compreensão. Esperamos desse modo, também, ir dando conta da progressiva introdução de questões debatidas ao nível internacional, bem como, concomitantemente, da presença, mais ou menos marcada, de alguns nomes fundamentais do panorama teórico do século XX.

Depois de, em 1948, no “Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal”, salientar o “sentido medularmente figurativo” da obra de António Pedro, graças ao qual as imagens literárias do romance *Apenas Uma Narrativa* seriam “eminentemente visuais”, “através delas a todo o momento sent[indo]-

¹José-Augusto França, “Da poesia plástica – notas sobre a pintura de António Pedro, António Dacosta, Fernando Azevedo, Vespeira, Fernando Lemos e Vieira da Silva”, in *Cadernos de Poesia* (Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1951).

²José-Augusto França, “Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal”, in *Cadernos do Surrealismo* (Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1948), 10.

³José-Augusto França, “Perspectiva, Prospectiva, Retrospectiva”, *Colóquio/Letras*, Julho 50, 1979, 60.

⁴José-Augusto França, “Arte, visão, previsão” (1982), in *(In)definições de Cultura* (Lisboa: Editorial Presença, 1997), 135.

se] a pintura”⁵; e de, no mesmo lugar, a respeito de António Dacosta, apontar a ambivalência da “sua imaginação poética, visual e verbal, [que] lhe permit[ia] pintar telas ou escrever poemas distintos e exemplares ambos”⁶, que faz França? Abre a série de pequenos escritos que dedica, em seguida, a um conjunto de artistas portugueses seus contemporâneos com um longo excerto de Gaston Bachelard sobre a imaginação.⁷

A escolha da passagem para epígrafe não é fortuita. Antes, deve ser tomada como determinante, já que tem a virtude de situar os apontamentos que lhe seguem num horizonte crítico preciso, orientando, ainda que de modo subtil, a sua leitura. Ao citar o texto de Bachelard, que equipara Pintura e Poesia valorizando “o movimento em direcção à imaginação” e a sua capacidade de aspiração/antecipação de imagens novas contra a especificidade do objecto-pintura ou do objecto-poema, o autor ancora o que dirá adiante, concretamente sobre António Pedro e António Dacosta, num entendimento amplo da poesia como acto (e “facto”) imaginativo, imaginante. Considerados do ponto de vista do impulso poético e da eficácia da imagem, pintura e poemas tornam-se afins, no que a designação híbrida “poesia plástica”, para além de referencialidade, adquire significado e espessura conceptual.

Escreve: “Leitores de poesia literária ou espectadores de poesia plástica são necessariamente os mesmos. Ai de uns e de outros se não o entendem.”⁸ Reconduzindo a afinidade entre cada *medium* a uma afinidade de princípio ou de força, desloca o valor da obra para o plano da intensidade da invenção e do gesto criativo que lhes estaria na origem ou para o acontecimento análogo de um efeito singular sobre o leitor-espectador. Por isso quando França, na nota preliminar que serve de prefácio às restantes, nomeia a excepionalidade do surrealismo – corrente artística em que enquadra os casos sobre os quais se detém –, percebemos que para ele está em causa não só uma alteração das “maneiras de ver, mas [das] maneiras de pensar [...]”⁹.

O interesse deste ensaio de 51 reside principalmente na preponderância dada à imaginação e ao substrato de pensamento implicado nas imagens ambivalentes que ela potencia, produzidas ora pela literatura ora pela pintura. É importante que, de acordo com o proposto, o conceito encontrado por França para descrever essas imagens, “poesia plástica”, possa assumir uma dimensão reflexiva. Mas é sobretudo relevante que o autor reserve o termo “poesia” para nomear indiscriminadamente as duas práticas mencionadas. Tanto mais que, muito posteriormente, em 1979, revendo o “Balanço das Actividades Surrealistas” de 48, virá a referir, de modo semelhante, um “desembaraç[o] pelo lado das metáforas escritas ou pintadas, através das obras de alguns poetas [...] e pintores [...]”¹⁰.

Infelizmente França não chega a radicalizar estas formulações, que mereciam a nosso ver ter sido tratadas com outro fôlego e demora. Delas não extrairá as consequências nem lhes dará grande continuidade, deixando-as em estado incipiente. Nisso se perdeu algures a hipótese de constituição de uma teoria da imagem independente, que, devedora da iniciação surrealista, soubesse entretanto florescer mediante a incorporação da semiótica, do estruturalismo, da psicologia da percepção, ou,

⁵França, “Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal”, 10.

⁶*Ibidem*, *op. cit.*

⁷França, “Da poesia plástica – notas sobre a pintura de António Pedro, António Dacosta, Fernando Azevedo, Vespeira, Fernando Lemos e Vieira da Silva”, 4. Eis uma pequena passagem desse excerto: “Nous pouvons dire d’une peinture ce que je pense d’un poème: qu’elle sera essentiellement une aspiration à des images nouvelles. [...] [M]ais, plus que l’objet, le mouvement vers l’*imagination* nous intéresse.” Embora identificando o autor, França cita sem indicar a obra de proveniência da citação.

⁸*Op. cit.*, 6.

⁹*Op. cit.*, 5.

¹⁰França, “Perspectiva, Prospectiva, Retrospectiva”, 60. Já num pequeno ensaio anterior França reflectira sobre o processo metafórico que, segundo ele, tanto literária como plasticamente, o surrealismo teria imposto ao “jogo estético” moderno: José-Augusto França, *Métamorphose et métaphore dans l’art contemporain: du geste au signe* (Paris: Arted, 1969).

mais genericamente, do debate em torno da autonomia/heteronomia do campo do visual – conforme se poderia supor ou adivinhar lendo a ensaística que foi redigindo nos anos seguintes, especialmente depois do contacto com a academia francesa e dos estudos na École Pratique des Hautes Études, sob a orientação de Pierre Francastel.

Se, contudo, uma tal teoria teria tido efectivamente oportunidade para se consolidar, ou seja, condições e instrumentos suficientes para ganhar consistência e expressividade, não será agora matéria a esclarecer, e já que o nosso propósito se resume – começámos por dizê-lo – a resgatar ressonâncias das premissas indicadas na produção ulterior do autor. Que França tenha querido estudar as obras de arte a partir da sua peculiaridade enquanto “facto” a um tempo produto e produtor de imagens e, desse modo, sabido manter ao longo dos anos desconfiança relativamente a um imperialismo verbal, quer dizer, à subordinação a modelos estritamente discursivos, é portanto o que nos parece digno de menção, sendo notável o desígnio, sempre reiterado, de investigar a natureza da sua articulação problemática com a linguagem. Particularmente exemplar a esse respeito é o artigo de 1982 “Sobre história (sociológica) da arte”, em que compara as semiologias de Saussure e de Peirce, criticando uma sobrevalorização da linguística por parte do primeiro que diz não verificar na taxionomia do segundo. Ao ponderar a adequação de cada uma à análise das “artes visuais”, França decide-se pela de Peirce, advogando: “[A] ‘linguagem’ e a ‘língua’ de Saussure passam mal no domínio visual em que a primeira é admitida, com o seu sistema de formas codificadas, e a segunda geralmente recusada, na medida em que constitui um sistema de valores.”¹¹ Conclui:

“Teoria do signo e teoria da representação disputa[m] aqui os seus papéis na determinação de uma semiologia satisfatória. [...] [A] semiologia de Peirce, reduzindo imediatamente o sentido do signo ao próprio signo e, por isso, desposando uma rede contínua de signos não referenciais, permite ao historiador da arte referir-se a uma unidade de análise ao mesmo tempo reduzida e infinita ou, melhor, *infinita*, em princípio para além dos sistemas ideológicos [...]”.¹²

E remata, salvaguardando todavia a problematidade que assinalávamos: “[D]eixemos de lado [...] o facto de neste domínio não ser difícil ver instaurar-se um processo de logomaquia que, pela repetição das engrenagens, tende tristemente ao lugar-comum, para além de toda a pretensão.”¹³

Contra a instauração do dito “processo de logomaquia”, a que acima aludimos como “imperialismo verbal” – ao qual desde logo parece atribuir, segundo o excerto citado, o perigo da instauração da ideologia –, deparamo-nos nos seus textos com sucessivas afirmações da urgência de um “pensamento visual”, bem como de ferramentas conceptuais aptas a traduzir a complexidade que lhe seria inerente. Nesse contexto a fórmula “poesia plástica” encontra a sua fortuna, já que corresponde a uma tentativa de elaboração que sirva a valência heterogénea em que essa complexidade se joga. Num texto de 1974, “O ‘facto artístico’ na sociologia da arte”, França alerta: “À palavra desencadeada, numa espécie de verborreia oral ou impressa, é preciso [...] juntar [...] este extravasamento icónico que constitui o que já foi chamado uma ‘íconosfera’ [...]”.¹⁴

Suscitado ou *proposto* pelas obras de arte, essa modalidade particular de pensamento – legitimamente filiada, a dada altura, na recepção da obra de Rudolf Arnheim, a quem se deve aliás o estabelecimento da expressão –, traria dignidade à tal dimensão reflexiva das imagens que anteriormente destacámos a propósito do ensaio “Da poesia plástica...”. Materializar-se-ia na reivindicação de uma terminologia capaz de prestar justiça ao *icónico*, impossível de ser integralmente subsumido ou absorvido pela esfera da linguagem, e de uma metodologia sensível ao “extravasamento” por ele provocado. É por isso significativo que, lançada pela descoberta do

¹¹ José-Augusto França, “Sobre história (sociológica) da arte” (1982), in *(In)definições de Cultura*, 113.

¹² *Ibidem*, op. cit.

¹³ Op. cit., 114.

¹⁴ José-Augusto França, “O ‘facto artístico’ na sociologia da arte” (1974), in *(In)definições de Cultura*, 104.

trabalho de A. Pedro, a exploração pioneira da zona de contiguidade entre o visual e o verbal – rasurando, no plano da comunidade imagética, a suposta dominação daquele por este –, ecoe décadas mais tarde na defesa de uma certa postura interdisciplinar e de uma noção plural, polivalente das imagens estéticas, que exigiriam modos diversos de conhecimento.

Apesar dos esforços de compreensão crítica que temos vindo a apresentar, e dos recorrentes avisos quanto à “importância” do *visual* – “devida mas [tantas] vezes recusada”¹⁵, como lamenta no já referido texto “O ‘facto artístico’ na sociologia da arte” –, o autor acaba porém por permanecer no limiar da detecção do problema, sem chegar verdadeiramente a testar ou pôr em acção as estratégias que enuncia e discute. A experimentação terminológica e metodológica fica refém de uma análise do “estado da arte”, mais ocupada em identificar e nomear autores de renome – muitos deles pertencendo a um leque abrangente de fundadores e cultores da disciplina da História da Arte, como Warburg, Panofsky, Gombrich, Chastel, Argan, Herbert Read e Hubert Damisch, para discriminar apenas alguns – do que em adiantar respostas concretas ou avançar com a heurística que provavelmente ela pedia. França enumera e agrupa, fazendo convergir posições teóricas variadas, o “sistema de *visual thinking*” de Arnheim, a “*pensée plastique*” de Francastel, ou o “*pensiero visivo*” de Argan.

Leia-se por exemplo o seguinte trecho de “Sobre história (sociológica) da arte”:

“Quando G.C. Argan construiu a sua História da Arte Clássica e Italiana (1966-1970) em dois registos paralelos, um jogando sobre uma continuidade cultural (‘dar um desenho da história das ideias’), o outro sobre as intermitências que são as próprias obras (‘modos de elaboração do pensamento visual’), constatamos que o historiador não faz mais do que levar-nos a elaborar as ‘proposições implícitas’. E de Hauser a Antal a Panofsky e a Francastel passamos, por assim dizer, da explicação à elaboração do implícito. É o único programa que o imaginário pode suportar.”¹⁶

Mas, talvez também por força da natureza dos textos (pequenos artigos, ensaios de poucas páginas), não desenvolve as ligações que intui entre os vários autores, abandonando o leitor a um exercício de reconstituição mental da rede de questões que sustentaria essas passagens rápidas e genéricas entre os nomes que surgem no seu levantamento exaustivo. Do vasto e impressionante rol de referências que vai mobilizando e convocando, mostrando erudição e interesse, informado por debates – hoje e, sem dúvida, ainda mais à data – actuais, fica-nos a vontade de ver esclarecidos certos apontamentos, cuja pertinência diz afinal respeito à circunscrição desse território emergente de um “pensamento definido em sistemas de imagens visuais”¹⁷, que França precursoramente sinaliza.¹⁸

O que resulta enfim inabalável – e esse facto terá certamente relevância no âmbito mais lato do projecto historiográfico do autor – é a intenção declarada de denunciar o que entende como uma

¹⁵ *Op. cit.*, 103. Também adiante, na página 104, lê-se a propósito: “Não seria, porém, possível ignorar que a comunicação oral desde a noite dos tempos se juntou à comunicação visual, correspondendo a imagem à escrita. É no entanto significativo que um sociólogo da comunicação como McLuhan tenha falado de ‘galáxia de Gutenberg’ (mesmo para a fazer rebentar e substituir pela de ‘Marconi’) e jamais tenha feito referência a uma qualquer ‘galáxia de Lascaux’, ou mesmo de Picasso ou de Lumière – mesmo que votada a idêntico rebentamento e substituição hertziana”.

¹⁶ França, “Sobre história (sociológica) da arte”, 118.

¹⁷ José-Augusto França, “História e imagem” (1987), in *(In)definições de Cultura*, 120: “Porque, tal como existe um pensamento escrito, há um ‘pensamento visual’, e se há um pensamento literário, existe também um ‘pensamento plástico’. Isto é, um pensamento definido em sistemas de imagens visuais. E com o seu uso se pratica igualmente a História, ou se realiza a Historiografia.”

¹⁸ Por exemplo, em “Sobre história (sociológica) da arte”, 118, França alerta: “[É] preciso termos consciência de que nos movemos no reino das imagens”, recorrendo a Chastel para explicar: “[...] ‘Uma imagem não formula proposições mas reúne todos os factores de maneira a levar aquele que a olha a elaborar *in petto* a proposição implícita’. Um texto ainda recente de André Chastel (1978) chama-nos à razão.”

deficitária preparação dos historiadores, muito designadamente dos historiadores de arte, portugueses (parece ser esse o alvo específico de França), para apreender a heterogeneidade complexa das imagens. No texto “História e imagem”, de 1987, explica:

“É certo que a formação estética não acompanha normalmente o ensino da disciplina, sensibilizando os seus praticantes para uma leitura apropriada das imagens visuais, mas a consequência de tal facto atinge o próprio método de tratamento da informação histórica global [...]”¹⁹

Com a ideia de uma “leitura visual”, de uma legibilidade ou de uma *literacia* das imagens, a fomentar enquanto método e meio de aproximação às obras, se ilumina a fertilidade do trajecto que procurámos percorrer. Nela se sedimenta, então, o impulso crítico inaugural de sondar uma “poesia plástica”, e a constatação, expressa logo quando dessa primeira pesquisa, de uma relação intrínseca entre *ver* e *pensar*.

¹⁹França, “História e imagem”, 121. E ainda, *ibidem*, *op. cit.*: “A especificidade do fenómeno artístico no campo visual é um elemento maior a considerar [...]. É ele também que nos defende do erro de certas e abusivas relações mecanicistas, que por facilidade se comprazem no conceito da Arte produto das sociedades. É ele, finalmente, que nos leva a acreditar o seu valor informativo.”

BIBLIOGRAFIA

FRANÇA, José-Augusto. “Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal”, in *Cadernos do Surrealismo*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1948.

—. “Da poesia plástica – notas sobre a pintura de António Pedro, António Dacosta, Fernando Azevedo, Vespeira, Fernando Lemos e Vieira da Silva”, in *Cadernos de Poesia*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1951.

—. *Primeiro diálogo sobre arte moderna*. Lisboa: Cadernos do tempo presente, 1957.

—. *Situação da pintura ocidental*. Lisboa: Ática, 1959.

—. *A pintura surrealista em Portugal*. Lisboa: Artis, 1960.

—. *Métamorphose et métaphore dans l’art contemporain: du geste au signe*. Paris: Arted, 1969.

—. *António Pedro*. Lisboa: Artis, 1970.

—. “Perspectiva, Prospectiva, Retrospectiva”, in *Colóquio/Letras* 50, 1979.

—. *(In)definições de Cultura*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 11 – “VAI E VEM”: QUESTÕES DE CULTURA VISUAL

*Panofsky e a tradição da Bildwissenschaft, para lá do cerco ao método iconológico***Maria Coutinho**

Instituto de Estudos Medievais e Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Apresento um breve comentário a posições e escritos de Erwin Panofsky, sobre fotografia e cinema, que o alinham com a tradição da *Bildwissenschaft* alemã, isto é, valorizando aspectos da visualidade artística e suas potencialidades não só práticas, como teóricas e críticas; não sem antes discutir algumas das limitações imputadas à metodologia dos três níveis de significado. Ambas as partes confluem para o objectivo comum de apontar linhas de reflexão que permitam suplantar, mesmo que timidamente, o fechamento na proposta de iconografia e iconologia, no caso, a visão de um autor excessivamente focado na legibilidade das obras de arte e, com isso, menos disponível para a transversalidade das questões de cultura visual e suas potencialidades reflexivas.

“A História da Arte como Disciplina Humanística”, introdução de *O Significado nas Artes Visuais*, de 1955¹, representa o desfecho de uma proposta metodológica enunciada na introdução aos *Estudos de Iconologia*, de 1939², que, por sua vez, sintetiza (e desenvolve) um artigo publicado ainda na Alemanha, em 1932, na revista *Logos*, intitulado “Acerca do problema de descrever e interpretar obras das artes visuais”³.

Comentarei brevemente este artigo, pensando de que modo lida com as singularidades materiais dos suportes ou encara a visualidade artística submetendo, ou não, o visível a formas de legibilidade, para debater algumas das principais críticas ao seu sistema interpretativo. Que críticas?⁴ Uma das principais fragilidades apontadas é o facto de a abordagem panofskiana se limitar, não raras vezes, a uma análise iconográfica centrada na tradição pictórica a que uma obra de arte está ligada, convertendo-se num mero exercício de decifração. É relativamente a tais casos que Didi-Huberman assinala que a imagem corre o risco de subsumir na classificação das suas partes, perdendo expressão como um todo, assim se diluindo o que é da ordem do *não-visível*⁵. Simultaneamente, esta prática assume com frequência que as imagens foram elaboradas para serem decifradas a partir de

¹ Panofsky, Erwin. *Meaning in Visual Arts*. New York: Doubleday, 1955.

² Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology*. London: Oxford University Press, 1939.

³ Panofsky, Erwin. “Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst.” *Logos* XXI (1932): 103–119. Tradução: Jaś Elsner e Katharina Lorenz sob o título “On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts.” *Critical Inquiry* 38 (Spring 2012): 467–82.

⁴ O espaço de que disponho obriga a conter as referências, deste modo apresentadas sintética e transversalmente; reconheço, por isso, a incompletude a que as voto e a injustiça que cometo ao retirá-las do seu contexto de enunciação (sempre mencionado). Tais apreciações são especialmente válidas para as referências de Keith Moxey, que critica, sobretudo, a prática historiográfica decorrente de interpretações, empobrecidas, dos textos de Panofsky. São-no ainda para as observações de G. Didi-Huberman que, em *Devant l’image* [consultado na tradução inglesa: *Confronting Images*], leva a cabo uma profunda reflexão, cujo alcance sai diminuído pelas breves referências seleccionadas.

⁵ Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the ends of a certain History of Art*. Trad. John Goodman. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2005.

convenções simbólicas, iconográficas, ou de textos – fontes, que lhes estejam na origem, introduzindo na análise da imagem a autoridade do texto, do qual é suposto proceder. É neste sentido que, para Hubert Damisch⁶, a iconografia não concebe a imagem apenas para contemplação e fruição, mas exige leitura, interpretação. O que a torna protagonista de coisas outras, como textos, ideias, e não imagem em si mesma a operar de acordo com um sistema próprio: o “imagético”. Limita-se, deste modo, a não ser mais do que referência imediata à realidade externa, por isso apenas denotativa. Preocupando-se primeiramente com o significante nas imagens, a iconografia reduz o significante plástico a uma questão de tratamento, a uma conotação de estilo.

Além disso, esta abordagem restringe-se frequentemente à iconografia, portanto à análise das tradições pictóricas a que uma obra pode estar ligada, negligenciando o projecto iconológico de relacionar essas tradições visuais com circunstâncias culturais complexas. Contudo, tal abordagem, mesmo quando iconológica, pode facilmente redundar em sobreinterpretação ou, alternativamente, gerar uma história da arte contextual que se satisfaz na imbução da obra no seu tempo histórico, assim desperdiçando o seu potencial inter-relacional⁷. A este respeito, Didi-Huberman comentará que a iconologia de Panofsky, quando direccionada para a descoberta de analogias intrínsecas, torna-se um empreendimento unidireccional, incapaz de equacionar em que medida a imagem opera sobre o mundo, em lugar de apenas o reflectir. Tal empreendimento não é, também, sensível à “vida” das imagens e aos aspectos dinâmicos dos fenómenos culturais, ao contrário do que teria feito Warburg, por exemplo, que pensou a imagem como agente social, estabelecendo uma relação dialógica com o Homem e com a própria História⁸.

Não obstante a validade e pertinência de muitas destas apreciações, julgo que será relevante notar que a problematização crítica (de alguma) da obra de Erwin Panofsky, que se desenvolve a par de um renovado interesse pelo autor⁹, espelha uma crescente insatisfação com o tipo de interpretação historiográfica resultante da aplicação do seu método, não traduzindo forçosamente, ou em exclusivo, os seus escritos. Deve, por isso, diferenciar-se a proposta metodológica (que não é uma, mas são três, como se referiu) das práticas historiográficas que a(s) têm como fonte e respectivas interpretações de “iconografia” e “iconologia”; daqui que seja redutor considerar a obra de Panofsky à luz da sua influência¹⁰. Não sendo objecto deste estudo os modos de fazer história da arte a partir deste autor, centrar-me-ei nos seus escritos para dar continuidade à discussão.

O texto de 1932, ao expor os fundamentos iniciais da sua proposta metodológica, revela-se pertinente para rever ou moderar a contundência de algumas das críticas referidas. Quando Panofsky começa a escrever sobre arte, na segunda década do século XX, a história da arte estava dominada por preocupações quase exclusivamente formais¹¹. O formalismo dedicara-se às

⁶ Damisch, Hubert. “Semiotics and Iconography.” (1975) *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press, 2009: 236.

⁷ É Keith Moxey quem levanta esta questão, embora reportando-se concretamente ao tipo de interpretação historiográfica do conceito de “iconologia” de Panofsky. Veja-se *supra*, nota 4. Cf. Moxey, Keith. “Panofsky’s Concept of ‘Iconology’ and the Problem of Interpreting in the History of Art.” *New Literary History*, Vol. 17, No. 2, Interpretation and Culture (Winter, 1986): 266.

⁸ Didi-Huberman, Georges. *Op. cit.*: “Preface to the English Edition: The exorcist”: xv–xxvi.

⁹ Donald Preziosi aponta duas razões para este interesse: “a burgeoning of attention within the discipline to explicitly theoretical and semiotic questions, and an increasing concern about the disciplinary history of art history. The motivations for these interests are varied, but at base all part of a general reaction within the discipline to the impact of aspects of semiological theory on contemporary disciplinary practice”. Preziosi, Donald. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press, 1989: 111 e nota 142.

¹⁰ Veja-se a este respeito Moxey, Keith. *Op. cit.*: 265–266.

¹¹ Michael Ann Holly, numa obra que dedica a Erwin Panofsky, contesta a ideia de que atribuiria mais importância ao significado, desconsiderando a forma. Reforça os seus argumentos com o obituário que Ernst

propriedades estéticas do objecto desenraizando-o do seu lugar histórico e envolvimento humano. Assim, consciente do impasse que a história da arte enfrentava, em particular face ao que entendia como as fragilidades do pensamento da *Escola de Viena*, Panofsky demarca-se do formalismo com um método assente na ideia de que a forma não se significa a si própria. Ernst Gombrich dirá, inclusivamente, que o interesse de Panofsky em trazer a tónica para o conteúdo deve ser visto como uma resposta ao formalismo riegeliano¹². Num dos seus primeiros artigos, Panofsky havia já declarado (influenciado por Cassirer, Kant e pela Escola Hermenêutica): “Uma exegese de conteúdo bem-sucedida não só beneficia um ‘entendimento histórico’ de uma obra de arte como também – não irei tão longe como dizendo que intensifica – enriquece e clarifica a ‘experiência estética’ do observador de um modo particular.”¹³

É em diversas passagens de “Acerca do problema de descrever e interpretar obras das artes visuais”¹⁴ que dá conta do seu interesse pelo que é do domínio do pictórico, assim problematizando a ideia de que sobrevalorizaria o significado em detrimento da forma. Alude, por exemplo, ao *Nascimento de Cristo* dos Evangelhos de Oto III, do século X, para referir que as imagens não devem ser analisadas atentando à perspectiva, pois a sua inexistência seria entendida como falência técnica. Acrescenta que se deve ter presente que os valores representacionais são outros, perdendo validade as actuais regulações espaciais ou naturais. Propõe, portanto, uma abordagem que parta das especificidades pictóricas do objecto, para evitar juízos pautados por convenções e princípios artísticos que lhe sejam extemporâneos.

Numa metareflexão pragmática e metodológica, desenvolvida a partir do *The Mandrill*, de Franz Marc, será o primeiro a reconhecer as limitações do recurso ao método dos três níveis de significado, de forma indistinta ou acrítica, na pintura (sua) contemporânea: “it is not always possible simply to apply them to the artwork in question”¹⁵. Compreender a figura implica atender aos princípios da representação expressionista, não havendo uma relação denotativa entre o *Mandrill* representado e um macaco real. O quadro não denota o mundo, não o representa mesmo sendo representacional, pois a representação opera de acordo com uma lógica pictórica entretanto nomeada *expressionismo*. Analisar o *Mandrill* implica reconhecimento dos princípios representacionais em questão, isto é: “an awareness of stylistic form which can only be acquired by a sense of historical situation”¹⁶. Assim se vê reconhecida, embora merecendo discussão, a valência do imagético, regulado pelos valores pictóricos que lhe são constitutivos. Para Panofsky, é a obra que determina que tipo de hermenêutica exige e, ao atentar às suas especificidades representacionais, não perde de vista aquilo que a singulariza como objecto visual – embora, é certo, sujeito a visualidade à interpretação. Mais, indica que a sua proposta de análise deve ser trabalhada como um todo e não espartilhada em três níveis, como habitualmente vemos descrito, e, muito menos, eclipsada pelas fontes literárias – que é, na verdade, uma das críticas mais frequentes. A este respeito diz: “in an enterprise like this – [...] – we must abandon even the knowledge of literary sources, at least in the sense of sources that can be directly related to the relevant work of art. [...] There are no texts [acerca da *Melancholia*, Dürer] to throw clear light on what it represents in terms of its intrinsic meaning”¹⁷. Insiste no abandono do

Gombrich publica em 1968, na *Burlington Magazine*, por ocasião da morte de Panofsky. Gombrich destaca o facto de ter sido a reputação de erudito de grande conhecimento humanístico, como designa, o factor responsável pelo aparecimento do equívoco de que estaria sobretudo interessado em textos que explicassem o significado de símbolos e imagens, e de que não atenderia às qualidades formais da arte. Cf. Holly, M. Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 1984: 24 e Gombrich, E.H. “Erwin Panofsky (30th March 1882–14th March 1968).” *The Burlington Magazine*, Vol. 110, No. 783 (June 1968): 356.

¹² Cf. Gombrich, E.H. *Op. cit.*: 356.

¹³ Citado a partir de Holly, M. Ann. *Op. cit.*: 26 e nota 10.

¹⁴ Cf. *supra*, nota 3.

¹⁵ Panofsky, Erwin. “On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts.” *Critical Inquiry* 38 (Spring 2012): 471.

¹⁶ Panofsky, Erwin. *Op. cit.*: 471.

¹⁷ Panofsky, Erwin. *Op. cit.*: 479.

conhecimento extrínseco à obra de arte, porque lhe interessa que o que a imagem é não sucumba perante a interpretação excessiva ou explicação textual.

Partindo do exemplo de *Judite com a cabeça de Holofernes* de Francesco Maffei, elabora acerca das potencialidades do diálogo do visual face à transformação de motivos e assuntos entre obras, oferecendo uma visão mais dinâmica do que a que geralmente lhe é reconhecida. Acresce que a noção de estilo contribui para a classificação da obra, mas a obra age sobre essa mesma história da transmissão, acrescentando-a e renovando-a, numa relação – afinal – dialógica e não exclusivamente como reflexo do mundo.

Panofsky desenvolve, também neste texto, um engenhoso diálogo filosófico com o livro de Heidegger sobre Kant acerca do problema da interpretação, reivindicando, porém, limites internos que a façam escapar à arbitrariedade. Se, no texto de 1955, manifestará uma espécie de crença nas capacidades do historiador da arte como agente do processo interpretativo, aqui caracteriza-o como por demais subjectivo.

Note-se que a publicação do texto na *Logos*, uma revista de filosofia, põe, desde logo, em evidência a articulação entre a história da arte e o pensamento sobre imagem, conceptualizado e filosófico, observável também ao longo do texto. A prática iconográfica/iconológica tem perdido relevância crítica justamente por excluir esta reflexão teórica, matricial na primeira proposta de Panofsky. Não obstante as diferenças entre si, é certo que tanto o texto de 39 como o de 55 são menos eloquentes sob este ponto de vista. Remeto, neste particular, para os estudos de Jaś Elsner e Katharina Lorenz que sugerem que a simplificação da proposta de 39 – que vai implicar na final, de 55 – se deve não só ao facto de ter resultado de palestras dadas no Bryn Mawr College, em 1937-1938, a alunos recém-iniciados no tema, como ainda a razões políticas, de reacção à ascensão do III Reich¹⁸.

II. Em *Bild-Anthropologie*¹⁹, Hans Belting refere que a história da arte falhou como *Bildwissenschaft*, porque nunca confrontou os *media* modernos; a iconologia ter-se-ia tornado essa *Bildwissenschaft* se Panofsky não tivesse encapsulado o método nos estudos da alegoria renascentista. Esta posição, problemática quanto ao “desempenho” de Panofsky, indicia, de acordo com Horst Bredekamp, uma visão que se foi progressivamente generalizando²⁰. E permite, em todo o caso, enunciar a estreita associação entre os desenvolvimentos da disciplina na Áustria e Alemanha de 1900, e um interesse generalizado no estudo sobre as imagens, em vários suportes artísticos, compreendendo para tal o envolvimento da história, mas também da filosofia, implicando, desde início, preocupações epistemológicas. É, ainda, esclarecedora quanto ao debate e às dificuldades conceptuais que persistem na ligação entre história da arte e estudos visuais, no caso alemão *Bildwissenschaft*, e ao papel de Erwin Panofsky nessa tradição de ciência histórica das imagens ou, na visão de Belting, falta dele – matéria relevante para vencer o seu fechamento na iconografia e iconologia, embora careça de discussão mais alargada do que a que se oferece.

Face à emergência e desenvolvimento das técnicas de reprodução visual, e da introdução da fotografia e *slide* nas universidades alemãs, estala o “Facsimile Debate”: discussão em torno da legitimidade estética e pedagógica das reproduções de escultura. Este debate, depois de uma exposição em Hannover²¹, galga para polémica sobre a pertinência da fotografia como novo suporte

¹⁸ Cf. Elsner, Jaś; Lorenz, Katharina. “The Genesis of Iconology.” *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 3 (Spring 2012): 489–490.

¹⁹ Belting, Hans. *Bild-Anthropologie Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munique, 2001: 15; 17.

²⁰ Bredekamp, Horst. “A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft”. *Critical Inquiry*, Vol. 29, No. 3 (Spring 2003): 418–428.

²¹ “Original und Reproduktion”, título da exposição levada a cabo em Hannover, apresentava originais, reproduções e falsificações lado a lado, indistintamente, tendo iludido *connoisseurs* da época. Cf. Luke, Megan

de reprodução e representação e suas consequências na arte²². Max Sauerlandt, então director do Museu de Hamburgo, emite folhetins com a sua opinião, apelando ao círculo académico para uma tomada de posição pública. É assim que o jornal *Der Kreis* acaba por publicar 13 artigos sobre o tema; o de Panofsky, por ser demasiado longo, conquista um número à parte²³. Aqui²⁴, Panofsky argumenta que a fotografia é mais do que a duplicação de um objecto, reclamando as particularidades materiais das reproduções e, a partir destas, os seus próprios critérios estéticos, irreduzíveis, pois, aos em causa nas obras de arte²⁵. Dirá que, tanto os apoiantes como os que contestam a reprodução em fac-símile, incorrem em injustiça ao assumir que esta procura substituir directamente o original. Para Panofsky, a experiência estética de uma reprodução em fac-símile, ou de gramofone, não procura rivalizar com a experiência do original (*Originalerlebnis*), mas deve ser percebida *em diferença*, em confronto com o original. A histeria em torno da fotografia centrava-se na incapacidade em reconhecer a sua autenticidade pictórica como predicada numa assunção falsa, isto é, entendendo que a fotografia ambicionava o lugar da pintura. Sugere, então, um afastamento desta ideia de substituição para ir de encontro à especificidade do *medium*²⁶. Numa nota apensa ao texto para o *Der Kreis*, dirigindo-se a Sauerlandt, que defendia que as fotografias de obras de arte traíam as idiossincrasias de uma dada época ou artista, dirá que o que está em causa é uma completa recriação pessoal; o fotógrafo não é menos “livre” do que o pintor no que diz respeito ao recorte, distância, orientação pictórica, focagem, luz.²⁷

De acordo com Bredekamp, tanto Jacob Burckhardt, como Heinrich Wölfflin, Aby Warburg, Erwin Panofsky, entre outros, têm em comum o facto de estimarem fotografias e *slides* como originais em si mesmos, de os terem como tópico de reflexão crítica e de os valorizarem como instrumentos de pesquisa de excelência²⁸. É, de resto, neste sentido que Bredekamp dirá que a história da arte se foi progressivamente tornando em *Bildwissenschaft*²⁹, sendo inequívoco o lugar de Panofsky.

A ligação da história da arte ao conhecimento e reflexão sobre as imagens neste autor passa, pois e como vimos, pelos escritos sobre arte, sobre fotografia e *slides*, mas também pelo cinema, como adiante se exporá. Aponto, de passagem, que este interesse é, até, visível nos textos sobre arte, onde compara, por exemplo, a oficina de Dürer ao *atelier* da Walt Disney, ou analisa retratos de acordo com categorias cinematográficas³⁰. A 16 de Novembro de 1936, o *New York Herald Tribune* publica: “Films are treated as real art by lecturer at Metropolitan”. Na notícia podia ler-se: “For the first time in the history of the Metropolitan Museum of Art the motion picture was considered as an art during

R. “The photographic reproduction of space. Wölfflin, Panofsky, Krakauer.” *RES: Anthropologie and Aesthetics*. 57/58 (Spring/Autumn 2010): 340.

²² Tal emergência e desenvolvimento das técnicas de reprodução visual desencadeara já uma acérrima oposição por parte de artistas, críticos de arte, entre outros. Cf. Bredekamp, Horst. *Op. cit.*: 420, em particular nota 6.

Veja-se também Luke, Megan R. *Op. cit.*: 340 e notas 4, 5 e 6.

²³ *Der Kreis* 7. 1930: 3–16.

²⁴ Título original: *Original und Faksimilereproduktion*, Sonderdruck. Texto publicado e traduzido para o inglês em: *RES Anthropologie and Aesthetics*. 57/58 (Spring/Autumn 2010): 331–338.

²⁵ Cf. Luke, Megan R. *Op. cit.*: 339–340.

²⁶ Cf. Luke, Megan R. *Op. cit.*: 340.

²⁷ Cf. Luke, Megan R. *Op. cit.*: 340.

²⁸ Cf. Bredekamp, Horst. *Op. cit.*: 422.

²⁹ Cf. *Ibidem*: 425–426.

³⁰ Cf. *Ibidem*: 422. Curiosamente, em 1946, Panofsky empreenderá o movimento inverso. No texto sobre cinema que adiante se retoma, usa o trabalho artístico de Dürer, recorrendo nomeadamente a aspectos plásticos para dar conta das singularidades expressivas das referências de representação no cinema mudo e sonoro. Bredekamp refere ainda que Panofsky, numa carta à esposa Dora Panofsky, compara a Greta Garbo a Dürer, dizendo que nos filmes mudos desenvolvera um estilo similar à mestria de Dürer na gravura (*copper plate print*). Mas quando falava comportava-se, de acordo com Panofsky, como uma gravura de aguarela (*watercolor etching*) feita por Rembrandt. Cf. *Ibidem*: 425.

a lecture there yesterday afternoon by Dr. Erwin Panofsky.”³¹ O que leva um académico de renome ao seio da cultura popular, proferindo uma palestra intitulada “The Motion Picture as an Art”³²? Panofsky, apreciador e consumidor de cinema, envolve-se com Alfred Barr (recém-designado director do MOMA) no estabelecimento de um novo campo que resultará na famosa *MOMA Film Library*. Mais tarde apresenta um texto, “On Movies”, em Princeton, com o propósito de apoiar a iniciativa e dar-lhe suporte académico e, em 1936, publica-o no *Departmental Bulletin*. Ao levar o assunto do cinema como arte a Princeton, e não só, Panofsky imprimiu um cunho intelectual (ligado à história da arte) e cultural (de certa forma continental), ao empreendimento pioneiro do MOMA de estabelecer um centro de estudos, de arquivo, e de preservação da história do cinema.

“On Movies” é publicado em 1947 numa edição desenvolvida: “Style and Medium in the Motion Pictures”³³ e é, até hoje, considerado um dos textos fundacionais da história crítica e teórica do cinema. Neste artigo, demonstra uma vez mais o seu interesse no que reconhece como único e próprio ao cinema: “These unique and specific possibilities can be defined as *dynamization of space* and, accordingly, *spatialization of time*.” Prossegue elaborando acerca dessas especificidades como som, luz, magnificação, etc. e, conceptualmente, sobre espaço e tempo. Contudo, apesar de todo o interesse na materialidade, não será *art for the sake of art*. Para Panofsky, o cinema como *medium* artístico só é relevante na sociedade em que se encontra. Importa para o cinema o contexto social do seu aparecimento e desenvolvimento (*folk art*), pois defende que será a única arte a acontecer *from the bottom to the top*, em lugar do inverso, envolvendo e implicando alterações na sociedade. Panofsky não perde de vista uma dimensão simultaneamente antropológica e sociológica do cinema, colocando no centro do seu interesse o potencial comunicacional (e social) que dele dimana. Dirá, por isso, que esta é uma das únicas artes visuais inteiramente vivas, visto que procede dessa ligação: “Today there is no denying that narrative films are not only ‘art’ – not often good art, to be sure, but this applies to other media as well – but also, besides architecture, cartooning and ‘commercial design’, the only visual art entirely alive.”³⁴ O que não impede, claro, que leia as formas de contar histórias como alegorias – iconograficamente. Todavia, funda essa necessidade tipológica no seio da eficácia comunicacional. Para ele, a representação (*acting*) no cinema mudo assenta em personagens tipo que protagonizam gestos exagerados. No entanto, esse conjunto de operações convencionadas, cuja lógica fora definida internamente respondendo só ao que é do domínio do cinema – do mesmo modo implica, note-se, o desmembrar da relação natural (mimética) entre o assunto e o representado –, serve um propósito comunicacional. De início, diz, é necessário criar legibilidade, quando a audiência se familiariza, o cinema abdica dessa tipificação. Exemplo esclarecedor, de resto, quanto ao potencial dinâmico dos fenómenos culturais e suas implicações sociais e históricas.

Creio, enfim, ser possível reconhecer nos escritos sobre *slides*, fotografia ou cinema, e no estudo fundacional da iconografia/iconologia, uma preocupação com a materialidade e, mais extensivamente, com a visualidade, que problematiza a ideia da completa subsunção das singularidades imagéticas a um significado. No artigo “Acerca do problema de descrever e interpretar obras das artes visuais”, é o próprio Panofsky quem procura salvaguardar as qualidades e características visuais constitutivas das obras de arte face à autoridade do texto, ou a convenções

³¹ Levin, Thomas Y. “Iconology at the Movies: Panofsky’s Film Theory.” *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 9, No. 1 (Spring 1996): 27–55.

³² Questão primeiramente colocada por Thomas Levin, veja-se *supra*, nota 29.

³³ Horst Bredekamp considera esta versão desenvolvida do texto uma resposta amigável, mas profundamente discordante, ao texto de Walter Benjamin: “A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica”. A ser assim, tratar-se-á de um singular exemplo (talvez o mais antigo) da recepção deste autor antes da década de 1960. Bredekamp, Horst. *Op. cit.*: 427.

³⁴ Panofsky, Erwin. “Style and Medium in The Motion Pictures.” Ed. Braudy, Leo, Cohen, Marshall. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. London: Oxford University Press, 1974: 152.

(decorrentes de uma perspectiva judicativa da forma), que perturbem a sua legibilidade – embora esta, sim, não seja posta de parte.

Não defendo, de todo, que haja linhas sistémicas e coerentes na obra de Panofsky que contrariem as críticas de que tem sido alvo, muitas das quais relevantes e fecundas. No entanto, para debater as falências da análise panofskiana é preciso ir mais além da introdução dos *Estudos de Iconologia* ou do *Significado nas Artes Visuais*. A discussão beneficiaria de uma recuperação de outros textos que redigiu e que, como vimos, revelam uma figura que se inscreve sem esforço numa linha de *ciência de conhecimento e reflexão sobre a imagem (Bildwissenschaft)*; e, por outra parte, de um estudo compreensivo e transversal das duas versões do texto sobre iconografia/iconologia e do texto “A História da Arte como Disciplina Humanística” (como não se fez aqui), para pensar nas suas sucessivas modulações, supressões e aditamentos, no crescente tom normativo, nas razões de tudo isto e respectivas consequências historiográficas.

Finalmente, penso que parte da natureza problemática da sua obra também radica no estreitamento progressivo da leitura de uma produção que é, na verdade, vasta e plural, mas sobretudo no empobrecimento do exercício de um método (aplicado amiúde sob a crença de fórmula de sucesso que garante *a priori* a análise e entendimento de uma obra de arte, independentemente da época, independentemente das características), que deve muito mais à prática historiográfica do que propriamente a Erwin Panofsky.

BIBLIOGRAFIA

BELTING, Hans. *Bild-Antrophologie Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munique: Wilhelm Fink, 2001.

BREDEKAMP, Horst. "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissensschaft", in *Critical Inquiry*, Vol. 29, No. 3 (Spring 2003): 418–428.

DAMISCH, Hubert. "Semiotics and Iconography" (1975), in *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press, 2009: 236–242.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Confronting Images: Questioning the ends of a certain History of Art*. Trad. John Goodman. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2005.

ELSNER, Jaś, e Katharina Lorenz. "The Genesis of Iconology", in *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 3 (Spring 2012): 467–482.

GOMBRICH, E.H. "Erwin Panofsky (30th March 1982–14th March 1968)", in [Obituário] *The Burlington Magazine*, Vol. 110, No. 783 (June 1968): 356–360.

HOLLY, M. Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

LEVIN, Thomas Y. "Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory", in *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 9, No. 1 (Spring 1996): 27–55.

LUKE, Megan R. "The photographic reproduction of space: Wölfflin, Panofsky, Krakauer", in *RES: Anthropologie and Aesthetics*, 57/58 (Spring/Autumn 2010): 339–343.

MOXEY, Keith. "Panofsky's Concept of 'Iconology' and the Problem of Interpreting in the History of Art", in *New Literary History*, Vol. 17, No. 2, Interpretation and Culture (Winter 1986): 265–274.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia: Temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

—. *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

—. "Original und Faksimilereproduktion." *Deutschsprachige Aufsätze II*. Berlin: Akademie Verlag, 1998: 1078–1090.

—. "Style and Medium in The Motion Pictures", in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Braudy, Leo, Cohen, Marshall. London: Oxford University Press, 1974: 151–169.

—. "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst." *Logos* 21 (1932): 103–19. Tradução: Jaś Elsner e Katharina Lorenz sob o título "On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts", in *Critical Inquiry* 38 (Spring 2012): 467–82.

PREZIOSI, Donald. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press, 1989.

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 11 – “VAI E VEM”: QUESTÕES DE CULTURA VISUAL*Regimes escópicos. Da descontinuidade da visão aos limites da visualidade***Sílvia Pinto**

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho

Introdução

“Em grandes épocas históricas altera-se, com a forma de existência coletiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial. O modo em que a percepção sensorial do homem se organiza – o médium em que ocorre – é condicionado não só naturalmente, como também historicamente.”

Walter Benjamin (1992: 80)

No célebre texto “The Pictorial Turn” (1994), Mitchell assinala os sintomas de um deslocamento histórico da atenção da Filosofia do modelo linguístico para o campo visual, uma transformação complexa que estaria a atingir diversos campos das Ciências Sociais e a esfera pública da cultura em geral. No processo desta transformação, decorrente, entre outros fatores, da rutura do pacto mimético entre “as palavras e as coisas” (Foucault), o dizível e o visível (Wittgenstein), foi crucial a tomada de consciência da descontinuidade da visão nos regimes escópicos da modernidade.

Do Renascimento em diante, a era moderna terá sido dominada pelo sentido da visão de uma forma que a diferencia dos seus antecessores, sendo a cultura ocidental considerada a partir daí como resolutamente ocularcêntrica¹. A questão que Martin Jay apresenta em “Regimes Escópicos da Modernidade” (1988) é se existe realmente um único/verdadeiro “olhar moderno”, uma espécie de complexo de teorias e práticas integradas harmoniosamente ou se, pelo contrário, o campo perceptivo da modernidade não terá sido um território contestado pelas subculturas visuais concorrentes entre si, entre as quais aquelas colocadas em confronto por Jay: o perspetivismo cartesiano, a “arte de descrever” (Alpers) da pintura holandesa do século XVII e a visão barroca.

Segundo Gombrich,² desde Vasari que as mudanças de estilo são consideradas não apenas como um aperfeiçoamento de habilidades, mas como o resultado de modos diferentes de ver o mundo. Se a arte fosse unicamente a expressão de uma visão pessoal, não poderia haver história da arte, ou segundo a expressão de Wolfflin, uma “história do ver” em história da arte. Não poderíamos assumir

¹ Para o pintor medieval, efetivamente, a imagem pictórica é ainda objeto precioso de devoção, enquanto para o pintor renascentista a pintura é visão. Esta nova conceção da pintura como visão prevalecerá até ao impressionismo e ao advento da Arte Moderna, quando a contingência da luz se tornará uma organização sistémica da percepção, com uma nova função. No entanto, a Grécia clássica já havia privilegiado a vista sobre todos os sentidos, ao contrário do seu competidor hebraico, que privilegiou a orientação verbal. Tanto a filosofia como a religião e a arte gregas oferecem amplos motivos para essa generalização.

² Estes dois parágrafos são inteiramente baseados nos ensinamentos de Gombrich em *Arte e Ilusão* (1986), que consideramos altamente pertinentes para a compreensão do conceito de regime escópico. As referências à obra baseiam-se na Introdução sobre “A Psicologia e o Enigma do Estilo” e nas três primeiras partes do livro: “Os Limites da Semelhança”, “Função e Forma” e “A Participação do Observador”.

que existem semelhanças “de família” que nos permitem assimilar o tema de um quadro com o seu estilo, e ver uma paisagem chinesa aqui, uma holandesa acolá, distinguir um vaso grego de um outro sumério, porque “nem tudo é possível em todos os períodos” (Wolfflin)³.

A nossa capacidade de decifrar imagens é uma espécie de processo de transmissão em código. O reconhecimento de identidades depende do ajustamento de recetores afinados a um determinado código. Por esse motivo, o contacto com uma nova notação pode implicar um choque para os nossos olhos/cérebro, seguido ou não de um novo ajustamento. Toda a comunicação depende de uma interação deste tipo, entre expectativa e observação, gratificação e desapontamento, conjeturas acertadas e jogadas em falso. Por outro lado, a coexistência de uma multiplicidade de percepções contraditórias, que caracterizam a psicologia humana, acompanha a coexistência de distintos modos de ver. Jamais aconteceu uma prática visual ter apagado completamente a anterior. Com frequência, os velhos hábitos vêm à tona, na vida como na arte, quando menos se espera.

Regimes Escópicos da Modernidade

Como sublinha Herbert Kessler (2000: prefácio), até o grande Agostinho teve de admitir que não podia compreender completamente a relação entre visão corporal e visão espiritual⁴. Mas é precisamente a partir do fascínio medieval pelas implicações metafísicas da luz – a “*lux divina*” mais do que a “*lumen* percecionada” – que a perspectiva linear passará a simbolizar a harmonia das regularidades matemáticas da ótica como um reflexo da vontade de Deus⁵. A ordem ótica é deslocada dos conteúdos religiosos para as relações espaciais da representação sobre a tela. E mesmo depois das bases religiosas dessa equação terem sido consumidas, esta ótica, supostamente objetiva, permanecerá dominante até ao advento da Arte Moderna.

Não obstante a imensa literatura existente sobre esta matéria, a racionalização da visão em perspectiva podia ser processada seguindo simplesmente as regras de transformação explicitadas no *De Pittura*, de Alberti: duas pirâmides simétricas com um dos vértices na tela e o outro no olho do pintor/espectador; a tela como uma janela transparente (Alberti); o olhar do pintor concebido como um olho absoluto, que ao suspender o fluxo dos fenómenos a partir de um espaço-tempo fora da duração temporal, une-se com o campo visual num ato de criação eterna. Paradoxalmente, esta nova ótica científica vai deixando de ler o mundo hermeneuticamente, como um texto divino, reduzindo-o a uma ordem espaço-temporal matemática, privilegiando uma visão a-histórica⁶, desencarnada e fora de um mundo que afirma conhecer de longe.

Na Renascença italiana, o mundo do outro lado da janela albertiana é ainda uma representação narrativa. A “arte de descrever” (Alpers) do Norte suprime a narrativa e a referência textual em favor

³ Citado por Gombrich, 1986: 4.

⁴ O conceito dual de luz que a corrente neoplatónica imprimira no pensamento medieval, baseado no contraste entre *lux* e *lumen*, completava perfeitamente o conceito dual de visão, entre uma ótica espiritual e uma ótica fisiológica. Segundo Costa e Brusatin, a ambiguidade da visão resulta da polivalência do próprio estatuto da visão na cultura ocidental, com origem no pensamento grego, que tanto evidenciou o seu poder como os seus perigos e limitações. O ato de ver é tanto entendido como a faculdade de observar, verificar e discernir, como na visão é personificada “a incógnita da ilusão e do engano”, da paixão e do pecado (Costa e Brusatin, 1986: 242).

⁵ A estética metafísica da proporção é a estética da Idade Média, por excelência. Mas a Idade Média manifesta também uma sensibilidade muito apurada pela luz e pela cor. É na ótica que a conceção qualitativa da beleza e a sua definição proporcional se vão poder encontrar.

⁶ Não obstante Alberti ter enfatizado o uso da perspectiva para retratar histórias, segundo a tradição de Homero, com o tempo, a habilidade da própria representação foi-se tornando mais interessante do que as histórias dos sujeitos retratados, levando a representação a caminhar para um fim em si mesmo. A abstração do modernismo do século XX começava então a ser preparada, cinco séculos antes.

da descrição e da superfície. Rejeitando o papel privilegiado do sujeito monocular, enfatiza um mundo indiferente à posição do observador (ainda mais desencarnado do que no perspetivismo cartesiano); um mundo que tão-pouco pode ser contido dentro da janela-moldura, mas parece estender-se para além dela. Se há um modelo visual para esta arte, esse modelo é o do mapa, com a sua superfície plana e a sua obsessão empírica em registar todas as coisas – infinitamente pequenas ou grandes, a luz e as cores refletidas nos objetos, e se possível toda a textura do mundo – numa antecipação significativa da experiência visual produzida pela invenção da fotografia.

Brotando da crise religiosa reformista e da irremediável “perda do centro” da revolução copernicana, a arte barroca floresce sob a forma de tendências tão opostas – Carracci e Caravaggio; Bernini e Pietro da Cortona, Rembrandt e Rubens – que integra em si mesma um conjunto de regimes escópicos antagónicos entre si. Da representação da natureza como infinito espetáculo natural à representação do espaço como infinita continuidade temporal (Spinoza: 286, 280); das celebrações mundanas da Igreja ao naturalismo impiedoso de Caravaggio, a arte barroca é, ao mesmo tempo, naturalista e classicista, exuberante, excessiva, analítica e sintética, luminosa e opaca; não tem um carácter estilístico uniforme. Certamente, pela identificação com a sua extravagância e ecletismo, o barroco foi revalorizado na pós-modernidade, invertendo-se na nossa era a hierarquia dos valores dos regimes escópicos da modernidade.

Limites da Visualidade

A era pós-moderna é a era do vídeo e da tecnologia cibernética, em que a reprodução eletrónica atingiu poderes antes inimagináveis. Porém, como o próprio Mitchell (1994: 15) salienta, paradoxalmente, a ansiedade e o medo que se vivem hoje perante o poder das imagens são tão antigos quanto a sua criação. Na querela das imagens, a divisão criada entre a imagem e o signo foi um dos atos políticos para insurgir os signos contra o poder das imagens (Belting, 2007: 1). A idolatria, o iconoclasmo, a iconofobia ou o feiticismo não são fenómenos unicamente pós-modernos. O que é específico do nosso tempo é, precisamente, esse paradoxo.

Tudo indica que a recente explosão de interesse pela cultura visual se fez acompanhar pelo triunfo do relativismo cultural em termos visuais, o qual toma o conhecimento como um produto puramente social. Esta premissa assume que todo o regime escópico pode apenas reproduzir os códigos da cultura visual da qual emerge. Porém, a própria literacia das imagens mostra-nos a impossibilidade de reduzir as imagens inteiramente aos textos, ou a experiência fisiológica da visão inteiramente às suas mediações culturais, como defende Jay (2002: 274). As imagens pornográficas, as cenas de violência e as imagens de sofrimento humano são descodificadas transculturalmente. A pintura de Caravaggio ou a emergência do filme mudo, que rapidamente transcenderam os limites da cultura da qual surgiram, são exemplos da capacidade da arte para extrapolar restrições culturais e linguísticas.

Voltando à prática artística em desuso, um estilo, tal como um clima de opinião, cria um horizonte de expectativas. Ao anotar relações, a mente regista tendências e desvios a essas tendências. O que os artistas inovadores fazem é expandir os limites de uma escala⁷. É a consciência da pressão psicológica que nos move para a repetição que nos permite reconhecer aqueles que conseguem quebrar o encanto de determinados modos de ver e realizar ruturas construtivas.

Segundo Foster (1988, prefácio), embora o termo “visão” sugira o sentido da vista como uma operação física, enquanto “visualidade” indica um facto social, as duas noções não se opõem como “natureza” se opõe a “cultura”. A visão também é social e histórica, assim como a visualidade não pode deixar de envolver o corpo e a psique. A diferença entre visão e visualidade assinala a diferença

⁷ “Para chegar a uma nova posição, o inventor tem de reagrupar os seus componentes através de um discernimento intuitivo que transcende (mas inclui) as posições precedentes” (Kubler, 1998: 93).

entre os mecanismos da visão e a evolução técnica dos dispositivos óticos; entre os dados da visão e as determinações dos seus discursos – uma diferença entre aquilo que vemos e a forma como nos é permitido ver, ou somos levados a ver o que vemos; entre o que podemos ver e o como pensamos o nosso próprio ver, ou concebemos o que nos é invisível. Mas como a própria arte nos tem mostrado, nem todas as luzes da nossa mente se acendem culturalmente.

Conclusão

A distinção entre o que vemos realmente e o que inferimos através do intelecto parece ser tão antiga quanto o pensamento humano sobre a percepção (Gombrich, 1986: 12).

Embora o mecanismo ótico da visão se conheça desde Kepler, a forma exata da sua tradução em imagens significativas na mente ou, por outras palavras, os processos fisiológicos e psicológicos que a “leem” corretamente permanecem desconhecidos. Não obstante todos os avanços da ciência relativamente à visão humana, a relação entre as perturbações oftalmológicas e os estados depressivos ou traumáticos, ou a relação entre as nossas imagens mentais e a leitura que fazemos do mundo, são questões, entre outras, que atestam a complexidade da visão, o nosso reduzido conhecimento sobre ela e, inevitavelmente, os limites da visualidade.

Não pretendendo alegar qualquer naturalismo anacrónico a um olhar inocente, a exploração que os estudiosos do “Visual Turn” têm feito sobre “a visão e a visualidade” mostra-nos como justificar o relativismo visual na alegada incomensurabilidade cultural não é convincente. Concordamos com Jay (2002: 271) quando alerta para o perigo de a cultura visual se reduzir a uma filial dos estudos culturais aglomerados, uma vez que a especificidade da experiência visual transcende largamente os limites culturais.

Não obstante ter-se tornado comum dizer-se que estamos na idade do “espetáculo” (Guy Debord), da “vigilância” (Foucault) e de uma imensidão de imagens que permeia toda a nossa existência, como salienta Mitchell (1994: 13), ainda não sabemos exatamente o que são as imagens, qual a sua relação com a linguagem ou que efeitos têm sobre nós e o mundo; de que forma a sua história deve ser entendida e, inclusivamente, o que é suposto fazermos com elas.

O que parece dar sentido ao “Pictorial Turn” não é, segundo Mitchell, a capacidade da representação visual poder passar a ditar os termos de uma teoria cultural relativista, mas o facto de as imagens constituírem um problema aparentemente irresolúvel numa ampla gama de disciplinas. A imagem emergiu nos dias de hoje como um tema central de discussão nas ciências humanas, da mesma forma que a linguagem o havia feito antes, como uma espécie de figura de reflexão para outras coisas (incluindo a figuração em si mesma). Para os gregos, maravilhar-se era o primeiro passo no caminho da sabedoria. Desde então, as imagens ainda não deixaram de nos surpreender.



Fig. 1 – Carracci, *Triunfo de Baco e Ariana*, c. 1600



Fig. 2 – Caravaggio, *A Negação de S. Pedro*, c. 1610



Fig. 3 – Vermeer, *A Pequena Rua*, c. 1658

BIBLIOGRAFIA

BELTING, H. “Imagens ou signos? A semiótica moderna”, in Belting, H., *La Vraie image*. Paris: Gallimard, trad. Martinho Alves da Costa Junior, São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, 2007. <http://pt.scribd.com/doc/87731913/81-Imagens-Ou-Signos-a-Semiotica-Moderna>.

BENJAMIN, W. “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992 [1936-39].

COSTA, A., e M. Brusatin. “Visão”, in *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 25: Criatividade – Visão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

FOSTER, H. (ed.). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986 [1959].

JAY, M. “Scopic Regimes of Modernity”, in *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988.

—. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. University of California Press, 1993.

—. “Cultural relativism and the visual turn”, in *Journal of Visual Culture*, SAGE Publications, Vol. 1(3), 2002.

KESSLER, H. *Spiritual Seeing: Picturing God’s Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

KUBLER, G. *A Forma do Tempo: _ Observações sobre a história dos objectos*. Lisboa: Vega e Herdeiros do Autor, 1998 [1961].

MITCHELL, W.J.T. “The Pictorial Turn”, in *Picture Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

SPINOSA, N. “Spazio infinito e decorazione barocca”, in *Storia dell’Arte Italiana*, Vol. VI. Torino: Einaudi, (s/d).

23 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 3 – PÚBLICO E PRIVADO, DO ANTIGO REGIME À MODERNIDADE

*O Colégio Real de São Paulo em Coimbra e a definição do tipo de colégio secular***Rui Lobo**

Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra

No sentido mais lato, os colégios universitários levantados em Coimbra (e, em menor expressão, em Évora) a partir de meados do século XVI e até ao final do Antigo Regime não constituem um tipo específico da arquitectura portuguesa. Existem, pelo menos, duas variantes tipológicas que têm que ver com a comunidade a que se destinavam os edifícios e com a resposta arquitectónica a que davam corpo.¹

Desde logo, há que distinguir os colégios ditos “regulares”, destinados a comunidades das ordens religiosas que se implantaram à sombra da universidade – e que são a grande maioria – dos colégios “seculares”, em menor número, destinados a futuros eclesiásticos e/ou a leigos.

Depois, e do ponto de vista arquitectónico, se os primeiros colégios regulares se socorreram frequentemente do esquema planimétrico conventual, com uma igreja volumetricamente autónoma e de acesso externo ladeada por um claustro, em redor do qual se organiza o colégio propriamente dito (os casos dos colégios da Graça e do Carmo, na Rua da Sofia, ou os de São Jerónimo e da Trindade na Alta), já os pouco numerosos colégios seculares se podem filiar, por sua vez, na casa nobre ou no palácio urbano, ainda que sob várias formas, das quais a mais comum será a do bloco quadrangular organizado em torno de um pátio central. É sobre este último tipo de colégio, o colégio secular, e com uma atenção particular sobre o colégio de São Paulo, que nos debruçaremos nesta comunicação.

Foram praticamente inexistentes as fundações colegiais medievais, no período de permanência da universidade portuguesa em Lisboa. Tanto o hospital de Domingos Jardo, fundado em 1293, como o efémero colégio do Doutor Diogo Afonso Manganha (que funcionou poucos anos a partir de 1448) se instalaram em casas preexistentes do bairro de Alfama,² não tendo desenvolvido tipos arquitectónicos próprios. Registe-se ainda a fundação do colégio (regular) de São Tomé – ou de São Tomás – em 1517, no âmbito do convento de São Domingos, ao Rossio.

A propósito desta situação deficitária, pronunciou-se o infante D. Pedro, na sua famosa carta de Bruges, datada de 1426, para o irmão D. Duarte, defendendo a criação de “*dez ou mais colégios*”, alguns associados às igrejas do bairro universitário, outros para os bispos e seus cabidos, outros ainda para as diferentes ordens religiosas. Quanto ao tipo de edifício, especificava que os colegiais “*dormissem em um paço que tivesse celas e comessem juntamente em hum lugar, e fossem çarrados de so hua clausura*”³. D. Pedro não distinguia, do ponto de vista arquitectónico, os distintos

¹ Veja-se uma sistematização morfotipológica em Rui LOBO, “Os colégios universitários de Coimbra: Enquadramento na arquitectura universitária europeia e seriação tipológica”, *Monumentos*, n.º 25, Lisboa, 2006, pp. 32-45.

² Sobre os colégios do Estudo Geral em Lisboa, e suas localizações, veja-se Rui LOBO, “A Universidade na Cidade: Urbanismo e Arquitectura Universitários na Península Ibérica da Idade Média e da Primeira Idade Moderna”, Tese de doutoramento, Coimbra, 2010.

³ Artur Moreira de Sá, “A ‘Carta de Bruges’ do Infante D. Pedro”, *Byblos*, XXVIII, Coimbra, 1952, pp. 33-54.

programas colegiais – que se deveriam submeter a uma formulação comum, derivada sobretudo da arquitectura civil (tratar-se-iam de “paços”), com alguma concessão à arquitectura monástica (na referência às celas).

Como se sabe, e mais de cem anos volvidos, o desejo de dotar a Universidade de uma rede efectiva de colégios de apoio foi uma das razões determinantes para a sua transferência de Lisboa para Coimbra, em 1537, realizada por D. João III.⁴

O estabelecimento do Colégio Real de São Paulo, pela mão de D. João III e do reitor Frei Diogo de Murça, veio colmatar a falha que se registou no sistema colegial de Coimbra logo após a extinção precoce dos colégios de São Miguel e de Todos-os-Santos, quando da integração destes dois edifícios na obra do colégio das Artes, em 1547. Essa falha traduziu-se na falta de um colégio secular “oficial” que desse apoio e guarida a estudantes leigos e graduados (com o curso preparatório das artes) da universidade.

Por outro lado, a fundação do colégio régio correspondeu a uma segunda fase do projecto joanino de instalação e renovação da Universidade portuguesa em Coimbra. A Universidade instalava-se agora, e definitivamente, na cidade Alta, ainda que em imóvel emprestado – o Paço Real da Alcáçova – quando num primeiro momento se havia previsto a sua instalação na cidade Baixa, junto à recém-aberta Rua de Santa Sofia e ao convento de Santa Cruz.⁵

Destinou-se ao novo colégio de São Paulo o terreno e as ruínas do antigo Estudo Geral dionisino junto do Paço Real. A construção terá começado em 1548 ou 1549, pois em Abril deste ano já estava edificada a dependência do novo refeitório.⁶ Após um processo construtivo algo demorado foi o colégio inaugurado, com pompa e circunstância, a 2 de Maio de 1563.⁷

Os estatutos, de 1559, previam a residência de vinte e dois colegiais de vária condição, número que foi reduzido para doze (quatro de Teologia, três de Cânones, três de Leis e dois de Medicina) antes da abertura do colégio, aos quais se juntariam um capelão e seis “familiares”, ou “fâmulos”, que conciliavam o estudo com o serviço no colégio.⁸

Embora o edifício colegial tenha sido demolido em finais do século XIX, subsiste uma descrição escrita relativamente detalhada publicada por D. José Barbosa em 1727.⁹ É também conhecido um levantamento gráfico da segunda metade da década de 1750 ou de princípios da década seguinte, realizado pelo arquitecto italiano Giacomo Azzolini¹⁰, que inclui as plantas e os alçados do edifício, que sofrera danos importantes por ocasião do terramoto de 1755.¹¹ O colégio conformava um bloco

⁴ Veja-se José Sebastião da Silva DIAS, *A política cultural da época de D. João III*, Coimbra, 2 vols., 1969 (vol. I, p. 569 e seguintes).

⁵ Sobre a evolução do projecto universitário de D. João III veja-se Walter ROSSA, “Diversidade: urbanografia do espaço de Coimbra até ao estabelecimento definitivo da Universidade”, Tese de doutoramento, Coimbra, 2001, pp. 663-665 e António Filipe PIMENTEL, *A Morada da Sabedoria: O Paço Real de Coimbra das origens ao estabelecimento da Universidade*, Coimbra, Almedina, 2005, pp. 82-91.

⁶ Maria Margarida BRANDÃO, *O Colégio de S. Paulo*, 1973, Coimbra, pp. 59 e 71.

⁷ António de VASCONCELOS, *Os Colégios Universitários de Coimbra*, 1938, Coimbra, Coimbra Editora, p. 81.

⁸ Maria Margarida BRANDÃO, *O Colégio...*, pp. 152-154. Os estatutos guardam-se na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Ms. 995.

⁹ D. José BARBOSA, *Memórias do Collegio Real de S. Paulo*, Lisboa, 1727, pp. 5-13. “Porém como o escritor teatino, que nem sequer estudara ou vivera em Coimbra, não procedeu a quaisquer investigações nos arquivos da cidade, limitou-se a basear as Memórias do Collegio Real de S. Paulo [...], nas informações fornecidas por quem lhe encomendara o trabalho”. Maria Margarida BRANDÃO, *O Colégio...*, p. XIII.

¹⁰ Azzolini residiu em Coimbra entre 1755 e 1766, cidade onde exerceu a actividade de arquitecto, concluindo a obra do seminário. Pedro GOMES, *De Perpetuo Seminário: O Seminário de Jesus, Maria e José de Coimbra*, Prova final de licenciatura, Coimbra, FCTUC, 2002.

¹¹ Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC), desenhos DA 55-60 (duas plantas e quatro alçados).

quadrangular (posto que irregular) de dois pisos, que se organizava em torno de um pátio central. Existem dois desenhos que sintetizam numa única representação sobreposta as plantas do piso térreo e do piso superior (mostramos um desses desenhos na Fig. 1), o que torna difícil a leitura independente de cada nível. Redesenhámos as plantas de cada piso separadamente para melhor entendimento da distribuição dos espaços colegiais, adaptando a planta do imóvel ao contorno registado na planta topográfica de Coimbra de 1873-74 (Figs. 2 e 3).

O colégio tinha entrada a eixo do alçado norte (Fig. 4). Marcava-a um portal clássico sobreposto das armas reais. O átrio-corredor de acesso desaguava no pátio, passando sob um pórtico de cinco arcos (1+3+1) que sustentava uma varanda, a cada lado do qual arrancava uma escada de acesso ao piso superior. As restantes dependências do piso térreo da ala norte serviam de residência aos “familiares” do colégio¹² ou seriam utilitárias, denunciadas por pequenas janelas elevadas no alçado exterior. A ala poente, à direita de quem entra, era totalmente ocupada pela capela colegial e pela sacristia. A ala sul incorporava o refeitório e a cozinha, a aula ou “casa da sapiência”¹³ e um átrio de acesso comum a esta última dependência e à capela. A ala nascente era ocupada por mais “casas dos fâmulos”¹⁴ ou familiares. Ocupavam o piso superior as dependências dos colegiais, que abriam para o exterior e que eram servidas por quatro longos corredores, à face interna de cada ala. No século XVIII, e de acordo com as plantas, alguns colegiais dispunham de dois espaços (um para dormir e outro para receber e estudar), outros apenas de um. No primeiro caso estariam os porcionistas (estudantes mais abastados que pagavam a sua alimentação), nas alas poente e sul; no segundo caso os colegiais normais, na ala norte.¹⁵ Existia ainda uma biblioteca colegial no primeiro andar de casas anexas por detrás do colégio, acessível por um passadiço a partir da ala sul.¹⁶

Situação que logo salta à vista desta organização é a falta de uma galeria coberta em redor do pátio. Deste modo não era possível aos colegiais descender dos quartos e passarem à capela ou ao refeitório sem se molharem em dias de chuva ou sem evitarem o sol abrasador dos dias quentes de Verão. O mesmo sucedia ao passarem da capela ou da aula ao refeitório e vice-versa.¹⁷ O único espaço coberto era o pórtico da varanda, a eixo da entrada colegial, que era, de resto, uma estrutura de meados de Seiscentos.¹⁸

¹² D. José BARBOSA, *Memórias...*, p. 9.

¹³ Seria nesta sala que estaria colocada no século XVIII, num nicho da parede nascente, a estátua da sapiência proveniente do Estudo Geral dionisino (D. José BARBOSA, *Memórias...*, pp. 5-6 e 10). Logo em 1571 equacionou-se a sua adaptação a sala de aula. Maria Margarida BRANDÃO, *O Colégio...*, pp. 72-73.

¹⁴ Legenda do desenho MNMC, DA 56.

¹⁵ A ala nascente cederá após o sismo de 1755 (MNMC, DA 55 e DA 56). D. José Barbosa, que escreveu antes do terramoto, esclarece que “*Da parte do Nascente há duas janelas grandes [...] e entre huma, e outra estão as janelas de aposentos particulares*”. D. José BARBOSA, *Memórias...*, p. 7.

¹⁶ Estas casas “*em que tem o Collegio três excelentes aposentos para os seus Collegiaes, e três casas de Livraria*”, foram adquiridas pelo colégio em 1614. *Idem*, pp. 10-12.

¹⁷ Esta é a situação que se infere das duas plantas conservadas no Museu Nacional Machado de Castro, do início da segunda metade do século XVIII. Porém, a disposição das dependências no piso térreo da ala sul terá sido um pouco diferente três décadas antes, pois haveria um corredor de ligação interno (paralelo à cozinha, com paredes de tabique?) entre a “casa da sapiência” e o átrio do refeitório. *Idem*, p. 10.

¹⁸ Existem, no Arquivo da Universidade de Coimbra, pelo menos dois documentos, apartados 18 anos um do outro, que dão conta da construção (ou reconstrução?) da varanda:

“*Digo eu Mel. Simões mestre de obras de pedraria morador nesta cidade de Coimbra que eu estou concertado com o Sor. Rtor. e Sres. Collegiais do Coll. Real de S. Paulo para lhe fazer de novo [...] as duas barandas que tem o Coll., convem a saber a que esta na claustra e o eirado sobre o quintal...*”, 3 de Agosto de 1644, AUC, Inventário do Fundo Documental Universitário, Colégio de São Paulo, Est. 7, Tab. 2, n.º 29.” *Por este mim assinado digo eu João Bautista pedreiro morador na villa de Ançam q eu me obrigo por minha pessoa e bens a arrincar e mandar ao Sr. Reitor e mais Sres. Collegiais do Coll.º real desta Un.ª toda a pedra q for necessária na forma do Rol q lhe der Manuel Mendes mestre de obras morador em Cellas p.º efeito de fazerem hua varanda*

Este tipo de pátio sem galerias em redor remete, a nosso ver, para os pátios de alguns paços e casas nobres de planta quadrangular da primeira época moderna. Veja-se, por exemplo (e não muito longe de Coimbra), os pátios do Paço dos Comendadores em Ega (Condeixa-a-Nova)¹⁹ ou do Paço dos Vasconcelos em Santiago da Guarda (Ansião).²⁰ Formalmente, os dois edifícios são diferentes entre si, e diferentes do nosso colégio, mas interessa-nos destacar o conceito do pátio central sem galerias que organiza a disposição destes imóveis.

Este paralelismo com algumas estruturas paços compreende-se em função dos destinatários preferenciais do novo programa colegial: estudantes seculares, sobretudo aqueles provenientes de boas famílias.²¹ As dependências em redor destinavam-se, agora, a novas funções: uma capela colegial, uma aula, um refeitório, além de oficinas e casas dos “familiares”. A distribuição destas funções quotidianas e residenciais pelas várias alas do colégio implicava, assim, as descontinuidades funcionais e de acesso a que já aludimos.

No piso superior ficavam os quartos dos porcionistas e colegiais, ao modo de celas, abertos à mundividência externa. Os corredores que serviam os quartos terão sido, muito provavelmente, dos primeiros aplicados a um edifício de arquitectura civil em Portugal.

É ainda de notar que o anterior edifício do Estudo Geral dionisino teria, aparentemente, um pequeno claustro, noção que foi dispensada para o novo colégio. Esta opção, aparentemente consciente, de recriar o pátio do paço ou casa nobre protomoderna, desprovido de galerias, implicava ainda, a nosso ver, uma distinção clara face ao claustro dos colégios religiosos. De facto, parece ter radicado no bloco quadrangular (melhor adaptado à nova malha urbana da Alta conimbricense) e no pátio sem galerias a opção arquitectónica de base na concepção do novo colégio, secular, de São Paulo. Notemos ainda as ameias da cerca colegial que contornava os terrenos e casas anexas atrás do colégio (Fig. 5), uma outra reminiscência da casa nobre, ameias que eram, em Espanha, o símbolo da autonomia jurisdicional dos edifícios colegiais e universitários.

Por outro lado, importa lembrar que o colégio de São Paulo não foi o primeiro colégio secular a ser erguido em Coimbra. Recordemos, desde logo, os já desaparecidos colégios de São Miguel e de Todos-os-Santos, implantados no arranque da Rua da Sofia e pertencentes ao convento de Santa Cruz, cuja extinção precoce o colégio de São Paulo pretendeu suprir. Destinavam-se a alunos leigos, tanto pobres como abastados, que não residissem em Coimbra. Se para o colégio de São Miguel se definiu uma infra-estrutura hoje irreconhecível e depois adaptada a prédios de rendimento, reservou-se para o de Todos-os-Santos um lote apertado e irregular, recuado em relação à rua. Este colégio era um bloco relativamente compacto, dotado de um pequeno pátio de planta trapezoidal²², cuja fachada se compunha de um portal clássico ao centro e de uma fiada de janelas sobre o piso nobre²³, que em tudo antecipava a fachada do colégio de São Paulo.

de abobeda na porta principal da banda de dentro no pateo do ditto collegio..., 20 de Agosto de 1662, AUC, Inventário do Fundo Documental Universitário, Colégio de São Paulo, Est. 7, Tab. 1, n.º 29.

¹⁹ Paço quadrangular de dois pisos em grande medida resultante de uma campanha de obras da primeira década do século XVI. Pedro DIAS, *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença*, Coimbra, Epartur, 1982, pp. 278-280.

²⁰ Casa nobre com torre medieval e acréscimo habitacional de um piso (c. 1544) que configura os quatro lados de um pátio. José Custódio Vieira da SILVA, *“Paços medievais portugueses: Caracterização e evolução da habitação nobre (séculos XII a XVI)”*, Tese de doutoramento, Lisboa, FCSH-UNL, 1993, pp. 259-263; Luísa TRINDADE, *“Um sedimento, uma ruína, um projecto: O Paço dos Vasconcelos, em Santiago da Guarda”*, *Monumentos*, n.º 25, Lisboa, 2006, pp. 214-217.

²¹ No século XVIII os colegiais eram sobretudo *“filhos das primeiras famílias e casas desta Corte”*, in *Aviso pelo qual S. Mage. Manda recomendar algumas cousas aos três colégios mayores, 21 de Abril de 1780*, AUC, Inventário do Fundo Documental Universitário, Colégio de São Paulo, Est. 7, Tab. 1, n.º 8, p. 309.

²² Plantas da Inquisição de Coimbra, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

²³ Gravura do antigo Largo de Sansão, de José Carlos Magne, 1796 (MNNMC, DA 133).

Numa primeira fase de instalação dos colégios na Rua da Sofia, verificaram-se algumas fundações seculares da iniciativa de prelados do reino, os casos dos colégios da Conceição (pelo bispo do Porto, D. Baltasar Limpo) ou do Espírito Santo (pelo arcebispo de Évora, o futuro cardeal D. Henrique). A radicação da Universidade na cidade Alta e do ensino das artes na Baixa (até 1565) levou à cedência destes estabelecimentos a diversas ordens religiosas (em fases mais ou menos adiantadas da construção) e à conversão destes colégios de seculares para regulares.

Fisicamente, sobreviveu o colégio do cardeal D. Henrique reconvertido para a Ordem de Cister da qual o infante era abade comendatário. O edifício, levantado entre 1541 e 1550 e que ainda hoje subsiste, posto que bastante alterado, era desprovido de igreja externa e conformava um bloco rectangular organizado em redor de dois pátios, um dos quais limitado por galerias de arcadas contínuas apoiadas em pilares, sobrepostas de janelas de avental e recorte clássico, da autoria muito provável de Miguel de Arruda.²⁴ É possível que a capela interna se situasse entre os dois pátios a julgar pelo colégio do mesmo tipo que o Cardeal Infante haveria de levantar nos anos seguintes em Évora, e que seria o embrião da nova universidade da capital alentejana.²⁵

No troço final da Rua da Sofia, do lado poente, levantou-se o já desaparecido colégio de São Tomás. Este colégio regular, pertencente aos dominicanos, não seguiu o tipo de colégio-convento (com igreja independente a um lado) dos seus congéneres da Graça ou do Carmo, como seria expectável, antes ostentando uma fachada “civil”. Esta situação particular tem a sua provável explicação no facto do colégio se erguer junto da obra do novo convento dominicano de Coimbra dotado de magnífica igreja própria, infelizmente nunca concluída. Deste modo o colégio conformava um bloco quadrangular autónomo, de dois pisos, com capela interna e dotado de um claustro central. Importa notar que as datas de construção do colégio²⁶ são paralelas às do colégio de São Paulo e que no colégio dominicano se optou por preencher o espaço central com um claustro de dois pisos, da autoria de Diogo de Castilho (que ainda subsiste²⁷), em tudo semelhante aos dos outros colégios regulares da Sofia, certamente por se julgar mais adequado à comunidade religiosa que servia.

A partir da segunda metade do século XVI, passaram basicamente a existir dois colégios seculares em Coimbra, o de São Paulo e o de São Pedro, cujos colegiais se envolveriam em famosas disputas sobre a preeminência dos seus institutos.²⁸ Este último, que começara como fundação do canonista Ruy Lopes de Carvalho, na Sofia, seria transferido (em 1574) para a ala nascente do Paço Real da Alcáçova, por ordem de D. Sebastião, ala que foi prolongada no início do século XVIII. Tinha capela interna, biblioteca e marcava a sua entrada um portal setecentista, lado a lado com a porta férrea da Universidade.²⁹

Paralelamente, em Évora, o cardeal D. Henrique empreenderia a construção de um novo colégio que inaugurou, em Portugal, o programa do seminário pós-tridentino. O colégio da Purificação começaria a edificar-se em 1577 para se terminar (anos depois do falecimento do Cardeal) em 1605.³⁰ Ganhou forma de bloco rectangular de dois pisos, com pátio interno alongado, rodeado por arcarias sobre

²⁴ Rui LOBO, *Santa Cruz e a Rua da Sofia: Arquitectura e urbanismo no século XVI*, Coimbra, Edarq, pp. 147-156.

²⁵ Rui LOBO, *O Colégio-Universidade do Espírito Santo de Évora*, Évora, CHAIA, 2009. A antiga capela colegial é a actual sala de actos da universidade. Os pátios (ao contrário do pátio do colégio de Coimbra) teriam colunas e não pilares.

²⁶ Início em 1546, início do claustro em 1549, conclusão em 1566. António Nogueira Gonçalves, *Inventário...*, pp. 39-140.

²⁷ Integrado no actual Palácio da Justiça.

²⁸ Veja-se Maria Margarida BRANDÃO, *O Colégio...*, pp. XI-XVIII.

²⁹ Veja-se António de VASCONCELOS, *Os colégios...*, pp. 51-60, e António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal: Cidade de Coimbra*, Lisboa, ANBA, 1947, pp. 113-114.

³⁰ Rui LOBO, *O Colégio-Universidade...*, pp. 50-52.

pilares e dividido por uma passagem-varanda central. Para Baltasar Teles, cronista da Companhia de Jesus, era, “*em matéria de edifício para colegiais, o mais grandioso que há em todo o Portugal*”.³¹

Uma outra contribuição eborense para a consolidação de um tipo nacional de colégio secular foi a de um instituto, iniciativa de um casal da cidade, para apoio a jovens estudantes da Universidade local. Nasceu assim o colégio da Madre de Deus, levantado entre 1595 e 1608, cujo edifício ainda hoje se preserva.³² Trata-se de uma construção de raiz, implantada em pleno casco urbano, conformando um bloco quadrangular de dois pisos, disposto em torno de um pátio central. O pátio é rodeado de arcarias sobre colunas e de galerias e tem portas de sacada ao nível do primeiro andar. A capela ocupava toda a ala sul do quadrângulo colegial, sem autonomia volumétrica, ainda que com acesso próprio, posto que discreto, desde o exterior.

Em jeito de balanço, poderemos afirmar que o colégio de São Paulo, juntamente com os eborenses da Purificação e da Madre de Deus, foram as expressões mais evidentes do tipo arquitectónico de colégio secular em Portugal, sem galerias em redor do pátio o primeiro, com galerias, os dois últimos.

Novamente em Coimbra, destaquemos o já desaparecido colégio dos Militares, das ordens militares de Avis e Santiago, iniciado em 1627, para o qual se adoptou o tipo arquitectónico do colégio-palácio, ainda que o projecto tenha sido, apenas parcialmente, completado.³³ No século XVIII, por estar adstrito às ordens militares, era considerado um “colégio maior”, a par dos de São Paulo e de São Pedro.³⁴

Outras contribuições para o tipo arquitectónico do colégio-palácio foram alguns institutos das ordens religiosas de estabelecimento mais tardio na cidade, implantados por entre a malha urbana da Alta universitária ao longo dos séculos de Seiscentos e Setecentos. São eles os colégios dos Lóios, dos Grilos (Santa Rita), dos Franciscanos da Província de Portugal (São Boaventura) ou dos Eremitas da Serra de Ossa (São Paulo Eremita), que dispensaram o esquema de colégio-convento, com igreja de volumetria autónoma, para apadrinharem o modelo (ainda que com variantes) do palácio urbano.³⁵

Referiremos, finalmente, o projecto setecentista de reconstrução do colégio de São Paulo, (afectado pelo terramoto, como dissemos), da autoria do arquitecto bolonhês Giacomo Azzolini, que tentou restabelecer o tema colegial, duzentos anos volvidos, em novas bases. De acordo com o projecto nunca realizado,³⁶ previa-se o novo pátio colegial com galerias de arcadas sobre pilares quadrados, ainda que interrompidas pela caixa da escada de três lanços que se abria sobre o átrio de entrada (Fig. 6). A capela colegial situava-se sobre o eixo de simetria e de entrada do colégio, do lado oposto do pátio, repetindo o esquema genérico do *Collegio di Spagna*, de 1365-67, primeiro protótipo de edifício colegial europeu, que Azzolini certamente conheceria da sua Bolonha natal. Cabe ainda apontar, à revelia do colégio medieval bolonhês, a expressão volumétrica praticamente inexistente da capela face à sua inserção no interior de um perímetro edificado perfeitamente geométrico e regular. Em sentido inverso, ganhava importância a biblioteca que ocuparia o corpo central e elevado da fachada (Fig. 7) sobre a entrada colegial.

³¹ Baltazar TELES, *Chronica da Companhia de Iesu na Provincia de Portugal*, 1645, vol. I, p. 364.

³² Foi até há pouco tempo o Hospital Militar de Évora. Veja-se Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal: Concelho de Évora*, Lisboa, ANBA, 1966, vol. I, pp. 91-92 e António Pina CABRAL, “O Colégio da Madre de Deus em Évora”, *IV Centenário da Universidade de Évora: actas do congresso*, Coimbra, 1967, pp. 161-171.

³³ Pedro DIAS, “As obras de construção do colégio conimbricense das ordens militares, durante o séc. XVII”, in *Alta de Coimbra: História-Arte-Tradição. Actas do 1.º Encontro sobre a Alta de Coimbra*, Coimbra, 1988, pp. 231-245.

³⁴ Veja-se a nota 21.

³⁵ Rui LOBO, “Os colégios...”, pp. 41-42.

³⁶ Museu Nacional de Machado de Castro, desenhos DA 50-54 (duas plantas, um corte e dois alçados, publicados em Rui LOBO, “Os colégios...”, pp. 42-43).

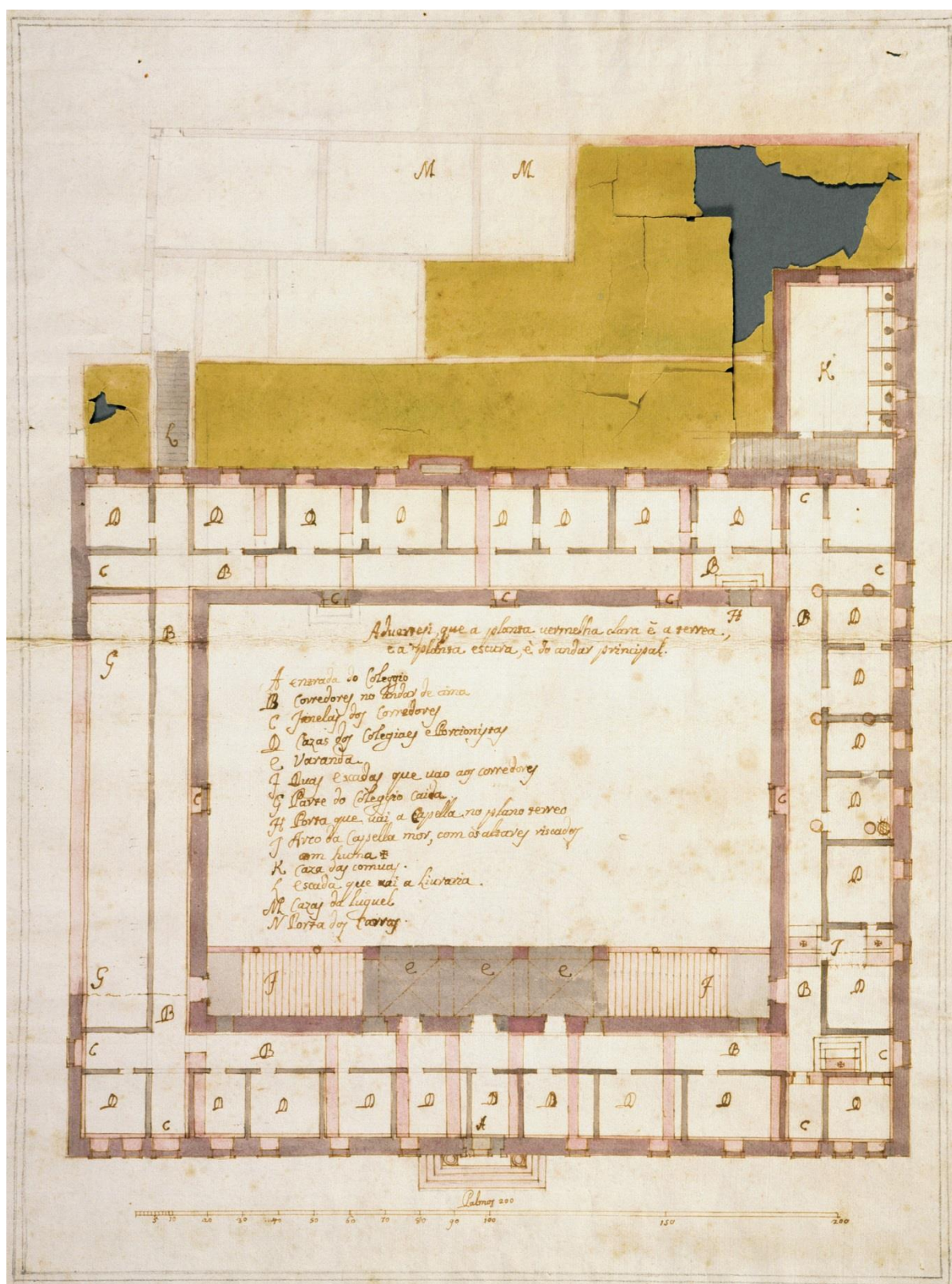


Fig. 1 – Plantas sobrepostas (r/c e primeiro andar) do colégio de São Paulo, Giacomo Azzolini, início da segunda metade do século XVIII (MNM, DA55).

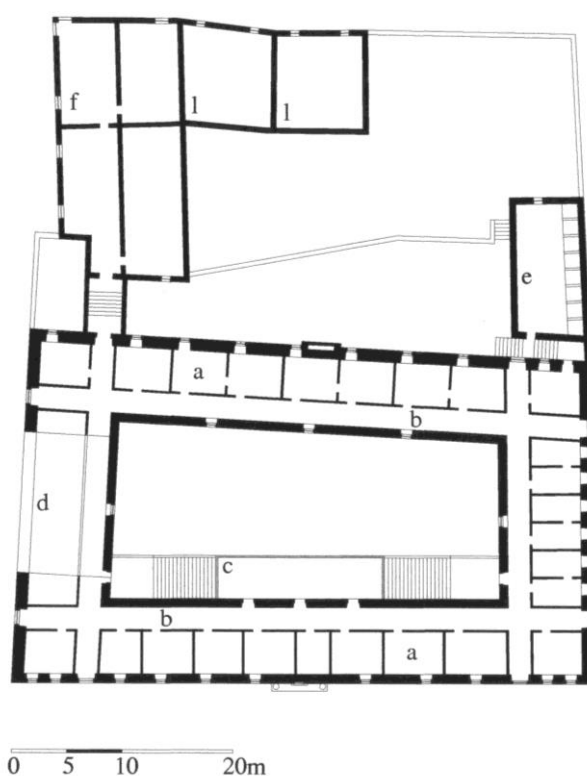


Fig. 2 – Planta do primeiro andar do colégio de São Paulo (do autor).
 Legenda: a) quartos de colegiais e porcionistas; b) corredores; c) varanda;
 d) parte do colégio caída; e) latrinas; f) biblioteca; l) casas de aluguer.

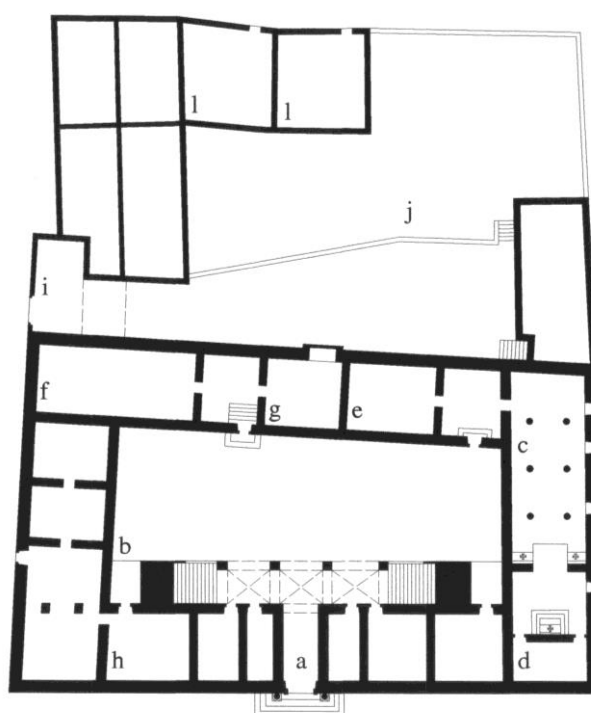


Fig. 3 – Planta do rés-do-chão do colégio de São Paulo (do autor).
 Legenda: a) entrada; b) pátio; c) capela; d) sacristia; e) "casa da sapiência"; f) refeitório; g) cozinha; h) dependências dos "familiares"; i) porta do carro; j) quintal; l) casas de aluguer.

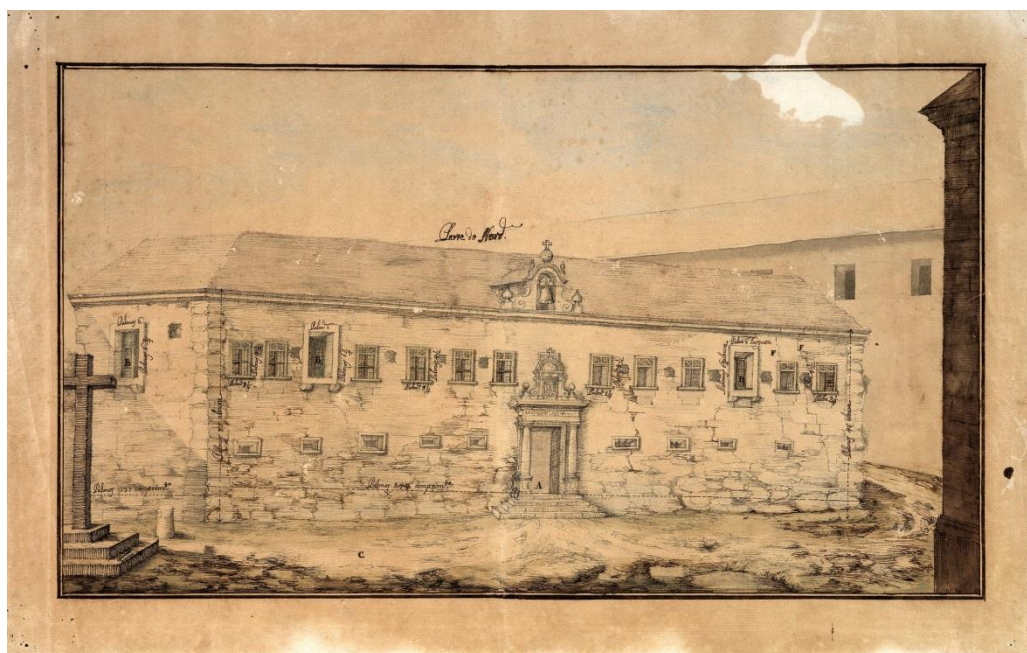


Fig. 4 – Fachada principal do colégio de São Paulo (MNMC, DA59).



Fig. 5 – Frente sul do colégio de São Paulo (MNMC, DA57).

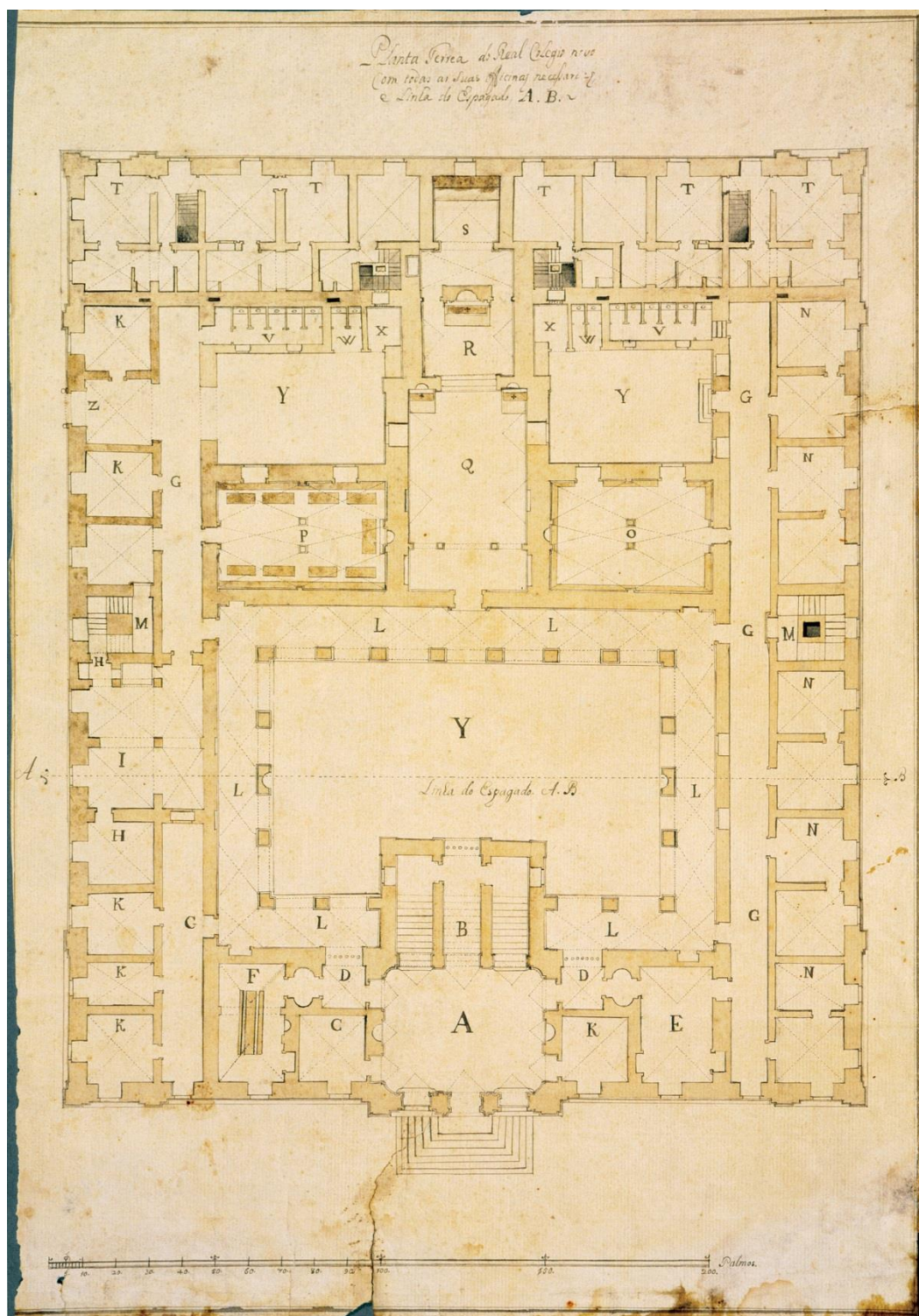


Fig. 6 – Projecto para o colégio de São Paulo, planta do piso térreo, Giacomo Azzolini, início da segunda metade do século XVIII (MNMC, DA54).



Fig. 7 – Projecto para o colégio de São Paulo, fachada principal, Giacomo Azzolini, início da segunda metade do século XVIII (MNNC, DA50).

23 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 3 – PÚBLICO E PRIVADO, DO ANTIGO REGIME À MODERNIDADE***A emergência da arquitetura pública na 2.^a metade do século XVIII. Novas tipologias: José da Costa e Silva (1747-1819) e a encomenda do Hospital Militar de Runa (1792).*****José de Monterroso Teixeira**

Departamento de Arquitectura, Universidade Autónoma de Lisboa

“Basta o estabelecimento de Runa, que á imitação de *Chelsea* em Londres e do *Hotel des Invalides* em Paris, foi instituido por aquella augusta Senhora para os velhos e invalidos defensores da Patria a quem outro asylo não restava, basta dizermos este estabelecimento por ela fundado e dotado para perpetuar na memoria agradecida dos Portuguezes a lembrança e saudade de tam virtuosa princeza.”

In *O Chaveco Liberal*. Londres, 9 setembro 1829¹

Os príncipes do Brasil

A prematura morte do príncipe do Brasil D. José, primogénito da rainha D. Maria I, tornou viúva sua mulher e tia materna D. Maria Francisca Benedita (1746-1829), que desposara em 1777 – entre ambos havia uma diferença de idade de quinze anos². Acontecimento matrimonial tristemente enlutado com o falecimento de seu avô D. José I três dias depois da cerimónia.

Razões políticas e a influência determinante do próximo futuro rei consorte D. Pedro III terão motivado tal união, que pretendeu evitar que se realizasse com a escolha de uma princesa espanhola. Orientação de Estado que se veio a alterar com o duplo enlace realizado na Caia, em 1785, conhecido como a segunda troca das princesas, não embargou, porém, uma presumida cabala política para promover o afastamento do trono da rainha, cenário que o 1.º marquês de Pombal teria patrocinado.

No consórcio terá pesado o afeto crescente entre D. Maria Francisca Benedita e D. José embora “os casamentos dos príncipes costumão ser fundados naquillo a que chamão communemente razões ou

¹ N.º 1, vol. I, 9 de setembro de 1829; periódico fundado em Londres, entre outros, por Almeida Garrett, Paulo Midosi e Ferreira Borges no exílio liberal; primeiro número saído na impressão de G. Greenlaw, em 1829.

² O príncipe, titulado da Beira, nasceu em 21 de agosto de 1761 na Real Barraca construída no sítio de Nossa Senhora da Ajuda. O casamento foi muito celebrado e o aparecimento da descendência ao trono revelou-se um tópico mais uma vez glosado: “Príncipe Soberano, Augusta espoza,/ Cresça em Vós sempre a palma triunfante,/E de Vós nasça a Planta Magestoza.”, in MENDES, António Félix; VALE, José Pedro (1777), *Nas reaes nupcias do Serenissimo Senhor D. Jozé, principe da Beira com a Serenissima Senhora infanta D. Maria Francisca Benedicta*. Lisboa: na Officina de João António da Silva, 1777, p. 7. A perpetuidade da união era para colocar “no Templo da Memoria humas ellegadas Estatuas do Nome de V. Alteza, e da Princeza Nossa Senhora” in MELLO, António M.L. Pacheco Malheiro e (1777), *Panegyrico Gratulatorio que ao senhor Dom José Nosso Senhor principe do Brazil na occazião dos seus felices desposorios*. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1777, p. 11.

conveniências de estado”, segundo o juízo de Falcão Trigoso, frequentador da sua corte, autor de um elogio histórico da princesa³. O voto comemorativo que a rainha-mãe formulou quando do nascimento do príncipe para a edificação da Basílica da Estrela, consagrada ao Sagrado Coração de Jesus, teve de aguardar cerca de vinte anos para o lançamento da primeira pedra do venerável estabelecimento⁴. Com D. Maria I no trono o elenco de obras colocadas em prioridade deram relevo à construção desta monumental igreja e convento.

A educação do príncipe foi tutelada por Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814)⁵, seu confessor, nomeado em 1768 (depois bispo de Beja e arcebispo de Évora), mas entretanto viu-se afastado com a morte do rei em 1777. No corpo de pedagogos encontravam-se ainda reputados mestres: o matemático veneziano Miguel Franzini, o mestre de francês Manuel Nonato Ballester, o mestre de escrita Feliciano Marques Perdigão, no campo da música o organista João Cordeiro da Silva e o compositor João de Souza Carvalho e ainda o sargento-mor António Ferreira-Monte, mestre de picaria⁶. As regras sobre o enquadramento pedagógico que devia seguir surgem num momento anterior e é o rei D. José que as faz promulgar (daí que na união de sua filha tivesse tido a sua determinante influência), configurando um instrumento que refletia a ideologia pombalina: Tornava-se necessário impor uma disciplina severa de modo “a repartir as horas para viver com método, que em tão altas pessoas se faz indispensável”, segundo as entretanto saídas *Instruções e Ordens que Sua Magestade foi servido dar para se observarem no quarto do Príncipe nosso senhor*⁷.

O Gabinete de Instrumentos Científicos montado na Real Barraca, que articulava com o Museu de História Natural, constituía um complexo de divisões com um bom aparato de objetos, apreciados por Beckford, segundo ele próprio confessou ao príncipe. Aí sucediam-se, num alinhamento provavelmente definido por Miguel Franzini, um aposento designado de Sala de Artilharia e depois a Sala dos Instrumentos de Artilharia e dos Uniformes (e ainda a Sala dos Modelos de Hidráulica). O embaixador de França, marquês de Bombelles, deixou registo de uma visita que aí, igualmente, efetuou tendo realizado a sua comparação com aqueles que lhe foi dado a observar na Universidade de Coimbra⁸ (conjunto este que o marquês de Pombal fez deslocar do Colégio dos Nobres). Na Sala de Artilharia, segundo a sua narrativa, dispunham-se as maquetas e representações de fortificações, conjunto que fora adquirido em Turim, provavelmente através de Sousa Coutinho, embaixador junto do reino do Piemonte entre 1779 e 1796.

Assim o príncipe dispunha de um ambiente de natureza museológica suscetível de cultivar e estimular o conhecimento das disciplinas em que mais se concentrava. O jogo militar que foi impresso em 1770 por Guillaume Dadet “O descanso e alívio dos discípulos de Marte, ou novo jogo

³ MORATO, F. de Aragão Trigoso (1836), *Elogio Historico da Princeza D. Maria Francisca Benedicta*. Escripito em Fevereiro de 1834. Paris: Chez Paul Renouard, 1836, p. 7. O príncipe, ao que parece, esteve para casar com a princesa francesa Isabel, irmã de Luís XVI, o que se percebe pela iniciativa do 1.º marquês de Pombal tomada em 1777, v. ÁVILA e BOLAMA, Marquês de (1916), *A Marquessa d’Alorna: algumas noticias [...]*. Lisboa: Imp. Manuel Lucas Torres, 1916, p. 94.

⁴ SALDANHA, Sandra da Costa (2008), *A Basílica da Estrela: Real Fábrica do Santíssimo Coração de Jesus*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

⁵ FERRO, João Pedro (1989), *Um Príncipe Iluminado (1761-1788)*. Lisboa: Edições Lúçifer, 1969, pp. 38-69.

⁶ BOMBELLES, Marquis de (1979), *Journal d’un Ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*. Paris: FCG-Presses Universitaires de France, 1979, p. 271.

⁷ SILVA, Maria Beatriz Nizza da (1982-83), “A educação de um príncipe no período pombalino”, in *Revista de História das Ideias*, vol. IV, *O Marquês de Pombal e o seu tempo*, tomo I, Faculdade de Letras, Instituto de História das Ideias, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1982-83, p. 379. CAEIRO, Francisco da Gama (1959), *Frei Manuel do Cenáculo: Aspectos da sua Actuação filosófica*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1959, pp. 85-89, que cita o manuscrito de Évora: BPE, CXXIX/1-17, fols. 231-237.

⁸ BOMBELLES, Marquis de, *op. cit.*, p. 271. “Nous y avons trouvé des gens du prince qui nous ont fait voir son cabinet de physique. Les machines sont moins nombreuses qu’a Coimbra y sont également bien rangées et faites avec le plus grand soin.”

militar⁹ pode também ser indicador deste seu interesse pelos assuntos militares. As visitas que fazia regularmente a quartéis e o interesse pela reedição das obras do conde Shaumburg Lippe refletem o seu empenho em alavancar a reorganização do Exército.

Beckford, que com ele teve um encontro meio clandestino, perto de Sintra, a 19 de outubro de 1787, comentou a impressão positiva que este lhe deixou, mau grado as censuras contra a política inglesa¹⁰. Mas, parece, quereria visar a sua heterodoxia religiosa, que designou de política fradesca, vislumbrando um recorte maçónico no discurso anticlerical, na pretensão, por certo, de atingir o arcebispo de Tessalónica¹¹. A conversa foi transmitida a este confessor da rainha que terá ficado desconfortável com tais alinhamentos ideológicos, os quais transmitiu de imediato à soberana. A versão oficial e corrente sobre a morte do príncipe é de que foi causada por varíola, mas a ligação entre aquele libelo antibritânico e o seu desaparecimento não é de descartar¹².

O tributo memorial no quadro do humanitarismo da saúde pública

A morte do príncipe provocou um distúrbio emocional enorme na princesa, que se vê viúva aos quarenta e dois anos de idade depois de onze anos de casamento do qual não houve descendência. Circunstância que preocupou os círculos cortesãos e até D. Frei Manuel do Cenáculo, em 1782, que comparou a situação com o reinado de D. João V, e analogamente à Estrela também por promessa se veio a construir o convento de Mafra.

Como reação ao luto, a princesa Maria Francisca Benedita determina-se, numa espécie de tributo a D. José, a custear as obras de um hospital para inválidos e doentes de guerra, equipamento que até então não existia.

Alexandre Herculano refere o patriotismo puro e generoso que marca o impulso da criação do hospital para que os veteranos da guerra não “fossem condenados a morrer á mingua ou a viverem no meio da vil mendicidade, não existindo tal equipamento ocorreu a tal falta aquella excellente princeza mandando edificar á sua custa o hospicio de Runa, e dotando-o liberalmente”¹³.

Como refere em epígrafe o artigo de *O Chaveco Liberal*, os exemplos do Hôpital des Invalides, em Paris, e do Chelsea Royal Hospital, em Londres, são evocados para estabelecer um confronto no propósito de se providenciar assistência à doença a militares que contribuíram para a defesa da pátria. Aquele edifício parisiense é sobretudo conhecido pela cúpula da sua igreja, da responsabilidade (1679) de Jules Hardouin-Mansart, executada a partir de um desenho do precedente arquiteto Libéral Bruant, elemento arquitetónico que na sua elegante proeminência gera um foco visual atrativo na referência urbana privilegiada onde foi construída, a antiga planície de

⁹ BNP, E. 62 R.

¹⁰ BECKFORD, William (1901), *A Côrte da Rainha D. Maria I – Correspondência de W. Beckford*. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso e Irmão, 1901, p. 153.

¹¹ BECKFORD, William (1983), *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Introd. e notas de Boyd Alexander; trad. e prefácio de João Gaspar Simões, 2.^a ed. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983, p. 26. MARQUES, António H. de Oliveira (1989), *História da Maçonaria em Portugal – Das origens ao futuro*, vol. I. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 53, menciona um depoimento, de 1792, que não permite tirar uma conclusão: “Disse-se até que o príncipe D. José, a quem outrora o Marquês de Pombal visara como sucessor imediato de seu avô, em detrimento de D. Maria, era o ‘Protector e Grão-Mestre’ da Maçonaria em Portugal.”

¹² Teófilo Braga não escamoteia a ligação entre aquela entrevista denunciada com perfídia por Beckford a Tessalónica e a morte do príncipe (v. João Gaspar Simões, no prefácio citado p. 10; v. ainda a anotação do capelão dos Marialvas, Frei João Gaspar do Espírito Santo, sempre bem informado: “Muito se disse sobre a morte de Sua Alteza [...]”, in COSTA, Júlio de Sousa e (1940), *Memórias do Capelão dos Marialvas* [Frei João do Espírito Santo], [...]. Lisboa: João Romano Torres, p. 206; *apud* FERRO, João Pedro, *op. cit.*, pp. 79-89.

¹³ HERCULANO, Alexandre (1838), “Hospital Militar de Runa”, in *O Panorama*, n.º 72, setembro 15, 1838, pp. 293-294.

Grenelle. E ainda o hospital de Chelsea, uma iniciativa do reinado de Carlos II¹⁴. Estes marcos foram importantes para a definição de uma voga construtiva de hospitais militares no contexto político enquadrado pelo Iluminismo. Se bem que o referente doutrinário mais divulgado, porque baseado na investigação sobre redes hospitalares (nomeadamente em Inglaterra), seja o realizado por Tenon, cirurgião e membro da Academia das Ciências, estabelecida depois do violento incêndio do muito célebre Hôpital-Dieu, que remontava ao século VIII. Equaciona propostas sobre teorias do higienismo, que a época consagrava, segundo quatro tópicos fundamentais: “On a rassemblé autant qu’il a été possible, les règles de distribution de les divers Hôpitaux”¹⁵.

Esta pesquisa foi acompanhada pela apresentação, em 1785, de dois modelos de estabelecimentos, da autoria de Bernard Poyet, depois “Contrôleur des Bâtiments de la Ville de Paris”: um desenvolvia uma morfologia circular, “similar in same ways to Bentham’s later Panopticon”¹⁶, outro desenvolvia uma morfologia organizada por dois grandes retângulos subdivididos, de modo a definir quatro sub-blocos, igualmente separados com alguma autonomia, numa estrutura designada de pavilhionar¹⁷. A planta foi reproduzida no *Récueil et parallèle des édifices* de J.-N.-Louis Durand (1800) e veio a influenciar a construção dos principais hospitais fundados até final do século XIX¹⁸.

A encomenda

1792 é um ano importante para José da Costa e Silva porque se vê contemplado com o projeto para o Real Teatro de São Carlos, obra marcante no quadro do impulso de requalificação urbana da capital, em que a governação mariana apostava.

Nesse ano é-lhe pedido para apresentar os riscos para o novo Hospital Militar de Inválidos de Runa, cuja primeira pedra é lançada logo a 18 de junho.¹⁹ O modo de obtenção da encomenda não se encontra clarificado, mas a sua recente nomeação para riscar uma obra de cariz idêntico, ou seja, o Erário Régio, em 1789, cujo controverso partido construtivo estava ainda na ordem do dia, deverá ter forçosamente contribuído para sinalizar as suas capacidades. Mas com a prestigiante encomenda de São Carlos, cujas obras arrancam neste mesmo ano de 1792, ganharia grande visibilidade e colocá-la sob a atenção dos centros decisórios, mas, ainda assim, não é conhecido quem terá aconselhado a princesa na sua escolha. Não será forçado admitir que o intendente Pina Manique possa ter tido

¹⁴ Este constitui como que um protótipo em que vai entroncar o Hospital Naval de Greenwich (1789), destinado ao corpo de militares que tivessem servido na Marinha inglesa. V. COOKE, John; Maule, John (1789), *An Historical Account of the Royal Hospital for Seamen at Greenwich*. Londres: [s/n], 1789.

¹⁵ TENON; Jacques-René (1788-1792), *Mémoires sur les hôpitaux de Paris*. Paris: De L’Imprimerie de Ph.-D. Pierres, 1788-1792, p. XLI; v. tb. *apud* CABANIS, Pierre J.G. (1790), *Observations sur les hôpitaux de Paris*. Paris, 1790. Este autor era médico e deputado da Convenção. Sobre este assunto, Tenon escreveu: “ensuite je dressai un Mémoire de questions sur la distribution, le service des Hôpitaux civils, persuadé qu’une comparaison de leur état présent, non-seulement nous guideroit dans la construction, mais encore perfectionneroit les Hôpitaux faits, les uns par les autres. Ce Mémoire fut répandu dans toute l’Europe”. TENON, J.R., *op. cit.*, Paris: Doin/Assistance Publique-Hôpitaux de Paris, 1998, p. XII.

¹⁶ BERGDOLL, Barry (2000), *European Architecture, 1750-1890*. Londres: Oxford University Press, 2000, pp. 95-96.

¹⁷ SUMMERSON, John (1986), *The Architecture of the Eighteenth Century*. Londres: Thames & Hudson, 1986, pp. 130-131.

¹⁸ DURAND, J.-N.-Louis (1800), *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes [...]*. Paris: L’Imprimerie de Gillé Fils, 1800; Kaufmann, Emil (1966), *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post Baroque in England, Italy, and France*. Cambridge University Press, 1966, p. 214.

¹⁹ MORATO, F. de Aragão Trigo (1836), *op. cit.*, p. 7 diz-nos que a princesa “mandou tirar a planta do edifício pelo habil Architecto José Maria da Costa e Silva, a qual ella mesmo corregiu e aperfeçoou; e no dia 18 de Junho de 1792 deu principio á obra”.

alguma intermediação, tendo em conta que a recente fundação da Real Casa Pia de Lisboa visando a regeneração social de órfãos, pobres e vadios comungava destes princípios assistenciais²⁰.

O patrocínio filantrópico de D. Maria Francisca Benedita é determinado e os meios disponíveis bastante expressivos, o que veio a dar folga ao projeto. Segundo Trigoso de Aragão Morato, vemos que o edifício é “hum quadrilatero regular de ordem Toscana, e de tres andares; tem de comprimento na frente 450 palmos craveiros, em cada hum dos lados 280, e de altura no meio da fachada 60”²¹, significa então que a sua fachada principal media cerca de 100 m, considerando que o pé craveiro, antiga medida linear, tinha o equivalente a 22 cm. Tendo uma escala apreciável, que veio aliás a dificultar o seu acabamento, ainda assim é cerca de metade do tamanho do Hospital de Santo António do Porto, estimado em 176 m, o qual teve um desenho do arquiteto escocês John Carr (1723-1807), e cujas obras arrancaram em 1770²².

Sem resposta ficou também quem fixou o programa para este hospital, e do que se sabe até esta altura Costa e Silva não tinha riscado qualquer equipamento desta natureza. Só cinco anos depois é que virá a dar um parecer sobre o Real Hospital da Marinha, cuja conceção aquele Rodrigo de Sousa Coutinho, já regressado a Lisboa, entregara a Francisco Xavier Fabri, em 1797²³. Ainda que não tivesse levantado questões de fundo, as reservas estabelecidas sobre a salubridade do ar, os circuitos de comunicação que interferiam na comodidade dos doentes e do pessoal, a questão dos esgotos, do escoamento das águas pluviais, tópicos que escrutinava com particular acuidade, demonstram que a experiência de Runa lhe fora útil.

Entre nós o referente teórico mais consistente sobre a construção de edifícios de dimensão pública, mais conotados com a saúde num enquadramento urbano, disponível até então, era o Tratado de Ribeiro Sanches publicado em 1756²⁴. O médico denunciava uma prática que parece não obedecer a um princípio higienista que se focasse prioritariamente na conservação da saúde dos povos²⁵. Mas devemos considerar que é remota a possibilidade de Costa e Silva ter tido contacto com este conjunto de preceitos, sendo de admitir que os princípios vitruvianos bebidos também através de Andrea Palladio lhe fornecessem referências sobre regras a observar no projeto – fosse o capítulo IV do Livro I sobre a salubridade das localizações ou o capítulo IV do Livro VI sobre os aspetos particulares das divisões, recomendando que as casas de banho sejam orientadas a poente para aproveitar a luz do pôr do sol²⁶.

Também os autores citados, que intervieram na definição tipológica de políticas de saúde e técnicas assistenciais, não os terão consultado. Na sua biblioteca não de encontram averbados e só Pina Manique estaria em condições de lhe dar alguma ajuda nesta problemática, como mencionámos. Teria de resolver delicadas questões com o programa e as funcionalidades então requeridas: enfermarias, sala de cirurgia, farmácia, salas de convalescença, casas de banho, refeitórios, cozinhas,

²⁰ Neste ano de 1792 foi criada a Real Casa Pia do Porto, que veio a ser extinta em 1837.

²¹ MORATO, F. de Aragão Trigoso (1836), *op. cit.*, p. 7; FRANÇA, José-Augusto (1966), *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I. Lisboa: Bertrand, 1966, p. 51: “O todo tem uma forma de rectângulo de 99 por 61 metros, comportando trezentas divisões, e a igreja ocupa o centro da Fachada principal”.

²² TAYLOR, René (1960), “John Carr e o Hospital de Santo António do Porto”, in *Revista e Boletim da ANBA*, 2.ª série, n.º 15. Lisboa: Academia de Belas-Artes, 1960, pp. 32-38.

²³ ANRJ, *Negócios de Portugal*, Caixa 620.

²⁴ SANCHES, António Nunes Ribeiro (1756), *Tratado da Conservação da Saude dos povos: Obra util, e igualmente necessária aos Magistrados; Capitaens Gerais, Capitaens de Mar, e Guerra, Prelados, Abbadessas, Medicos, e Pays de Famílias: com hum appendix*. Paris: Pedro Gendron, 1756. António Nunes Ribeiro Sanches, *Obras*, Vol. II [Universitatis Conimbrigensis Studia Ac Regesta]. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1966.

²⁵ PROVIDÊNCIA, Paulo (2000), *A Cabana do Higienista*. Coimbra: Edarq, 2000, p. 3.

²⁶ Vitruvius (1997), *Los diez libros de Arquitectura*, introd. por Delfín Rodríguez Ruiz. Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 75-78 e 241.

despensa, padaria, açougue, e salas da administração, complexidade a exigir um enquadramento programático.

Com a aquisição da designada Quinta de Alcobaça, nas imediações de Torres Vedras, D. Maria Francisca Benedita clarificou que tomara a iniciativa de *motu proprio* ao recusar a oferta de sua irmã de um terreno no sítio da Luz “por querer que a obra fosse toda puramente sua”. A configuração que lhe subjaz proporciona repetidas vezes a aproximação com o monumento joanino de Mafra, que é levado a confronto, até pela coincidência do programa, em que dois grandes corpos laterais são enquadados por uma igreja encaixada no corpo central.

Será de invocar nas opções de projeto a contaminação oferecida pelo Albergio dei Poveri, o gigantesco edifício que Carlos III mandou erigir em Nápoles (1751), “para albergar todos os pobres do reino”; a sua fachada principal tem 364 metros, ou seja, quatro vezes mais do que a de Runa. Ferdinando Fuga foi o seu arquiteto, que assume um projeto funcionalista, regido pela ausência de elementos ornamentais. Costa e Silva foi sensível às designadas construções modernas, mencionando expressamente os quartéis e hospitais, em contraponto às que observara em Pompeia e Herculano, da antiguidade clássica.

A morfologia do edifício

A secura da composição é assinalável na sua afirmação claramente simétrica donde foram banidos os recursos ornamentais, investindo primacialmente no jogo das volumetrias com subtil projeção do corpo central. Aqui se abrem três vãos de volta perfeita, que trazem à memória a solução encontrada para São Vicente de Fora, solução longamente glosada.

Parece ser mais razoável admitir que a influência de Palladio foi determinante pela sua escolha do motivo da serliana, e do recurso ao uso de plintos para sobrelevar as pilastras, que se dimensionam numa caracterização de “ordem gigante”. O despojamento minimalista, próprio da ordem toscana, conjuga com a rígida geometrização do frontão triangular. Aquela solução da entrada tem proximidade com o risco que Palladio propôs para a Villa Godi, sob encomenda dos irmãos Girolamo, Pietro e Marcantonio Godi, naturais de Lonedo, datada de 1537-1542.

A fenestração define outro princípio morfológico de contenção e regularidade severa, que no ritmo criado valoriza a planimetria e que em Runa se expressa igualmente de modo taxativo, assim como nesta Villa, do mesmo modo, se observa.

Foi já salientada a subtileza do seu desenho, que as referências clássicas ajudam a acentuar, tendo “modernizado o esquema pombalino, tomando um semblante mais palaciano que religioso”²⁷.

O compromisso espacial interior

Certo é também que no projeto de planta quadrifonte para um monumental palácio real, realizado em 1774, quando ainda se encontrava na Accademia Clementina de Bolonha, pertencente ao Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga²⁸, planeou uma capela de planta centralizada que define um ensaio para posteriores abordagens, nomeadamente em Runa. Que se saiba, a experiência académica de Costa e Silva, naquela cidade, incidiu sobretudo na arquitetura

²⁷ FRANÇA, José-Augusto (1966), *op. cit.*, p. 51.

²⁸ MNAA, n.º inv. 2782 Des; a capela foi notada pela riqueza dos seus interiores, por um biógrafo da princesa: “no centro está uma sumptuosa Capella forrada toda de excellentes mármore de diversas cores, descobertos n’ huma pedreira próxima à Quinta, e ornada com estatuas de mármore de Massa de Carrara”. MORATO, F. de Aragão Trigoso (1836), *op. cit.*, p. 7.

civil, mas alguns palácios em forma de templo forçaram-no a tomar contacto com esta tendência compositiva.

A sintaxe espacial da capela gera-se com a simbiose de uma planta centralizada e de uma outra longitudinal, dir-se-ia uma pseudopianta cruz latina, porque o transepto que deixa inscrever o altar-mor rematado em baldaquino comprime o espaço e anula esse intuito de distensão. Significa que a tribuna colocada na retaguarda (a poente) avança, em sentido contrário, reforçando o esbatimento longitudinal. A organização dos alçados tira partido das absides semiesféricas potenciando esse valor agregador de incidência geométrica. A cúpula circular dialoga com os elementos curvos situados inferiormente e propicia uma verticalidade atinente a um vetor de ponto de fuga.

Na fenestração de aberturas termiais²⁹ reequacionou-se a remissão para outros projetos do fim da vida de Palladio, instalado já em Veneza, traduzidos nas duas igrejas que nesta cidade construiu, ou seja: San Giorgio Maggiore (1565) e Il Redentore (1577). Sobretudo desta última a memória da justaposição volumétrica, operando a condensação espacial exprime o compromisso com a imposição da planta longitudinal, imperativo programático das regras tridentinas e com a planta central, evocada da arquitetura basilical romana. A iluminação desempenha aqui um papel instrumental para a clareza que os princípios vitruvianos requeriam, na difícil articulação da cúpula com a nave longitudinal, como diz Ackerman: “The light does more than illumine; in the Redentore, its different quality in each of the three major spaces underlines the individuality so distinctly established in plan; it separates the diffusely lit nave from the amply lit tribune from the brilliantly lit monk's choir; but, in so doing, it really unifies, because the white blaze of the choir, against which the columns in a hemicycle are silhouetted and become immaterial, attracts one as if to a supernatural goal. The spiritual implication is reinforced by a physical rise in the level of the crossing and choir, as the nave is above the ground level of the exterior. Clearly defined sequences of self-sufficient spaces in the Redentore represent Palladio's intellectual resolution of the problem of joining a domed crossing to an extended nave.”³⁰

A princesa interessava-se pelo andamento dos trabalhos que se arrastavam inexplicavelmente e assim, em 1794, estando nas Caldas, vai visitar o estaleiro distinguindo “o arquitecto que tambem se achou em Runa, durante o tempo em que Sua Alteza ali se demorou”³¹.

Já depois do regresso do Brasil, em 1821, no sentido de acelerar a concretização das obras, que haviam estado paradas ou com avanços insignificantes: “Alli ia passar hum, ou mais mezes de cada anno para afervorar os trabalhos que ordenava: alli teve a satisfação de ser visitada por El-Rei D. João VI, que augmentou a dotação do estabelecimento com um quantiosa commenda”³².

Conseguiu que fosse inaugurado com pomposa cerimónia somente em 25 de julho de 1827, data do seu aniversário natalício, no ano em que perfazia oitenta e um anos de idade.

²⁹ V. a magnífica janela termal, encimante do portal, na fachada da igreja de San Francisco della Vigna, Veneza; encomenda entregue a Palladio (1562) por intermediação do seu amigo Daniele Barbaro, tradutor e editor do tratado de Vitruvius em italiano, *Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio* (1562), para o qual aquele arquiteto realizou as ilustrações.

³⁰ ACKERMAN, James S. (1967), *Palladio*. Baltimore, Maryland: Penguin Books, 1967, p. 158.

³¹ LOBO, Roque Ferreira (1826), *Panegyrico em louvor da Serenissima Princeza do Brazil a Senhora D. Maria Francisca Benedita pela sua fundação de hum Hospital para Militares Invalidos, na sua Quinta do Lugar de Runa, termo de Torres Vedras*. Lisboa: Regia Tipografia Silviana, 1826, p. 16.

³² MORATO, F. de Aragão Trigo (1836), *op. cit.*, pp. 8-9.

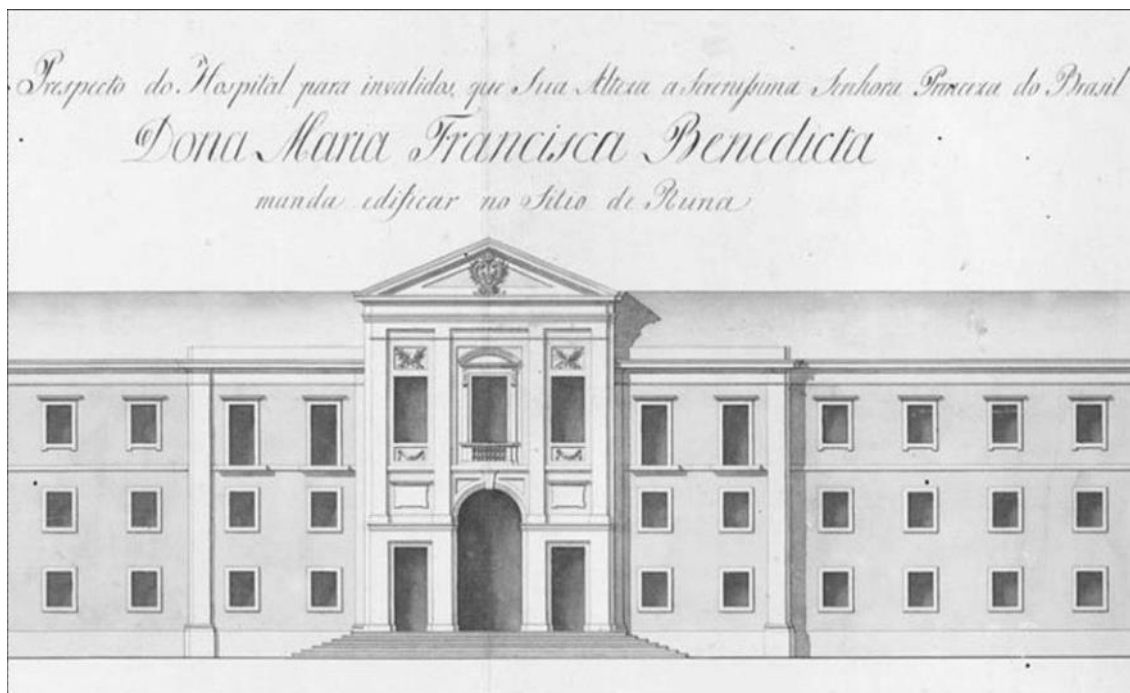


Fig. 1 – Prospecto do Hospital para inválidos que Sua Alteza a Sereníssima Senhora Princeza do Brasil Dona Maria Francisca Benedicta manda edificar no sítio de Runa, por José da Costa e Silva



Fig. 2 – Fachada principal do Real Asilo de Runa



Fig. 6 – Vestíbulo da capela



Fig. 7 – Plano da capela, vista do transepto



Fig. 8 - Plano da abóbada da capela

23 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 3 – PÚBLICO E PRIVADO, DO ANTIGO REGIME À MODERNIDADE

*O que Cirilo não sabia sobre Giovanni Grossi e os outros estucadores suíços em Lisboa****Isabel Mayer Godinho Mendonça**

Escola Superior de Artes Decorativas, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa
Bolseira FCT

Praticamente tudo o que sabíamos sobre as origens de Giovanni (João) Grossi, o artista cujo nome está associado ao período áureo do estuque em Portugal na segunda metade do século XVIII, foi o que Cirilo Volkmar Machado nos contou na sua célebre *Colecção de Memórias*, em que narra as “vidas dos pintores e escultores, arquitectos e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiveram em Portugal” (Machado 1823, 268-271).

Embora tivesse assistido à ascensão e queda de Grossi no nosso país e se valesse do testemunho de um discípulo do mestre estucador¹, Cirilo não se alargou demasiado na sua biografia. Limitou-se a dá-lo como nascido em Milão por volta de 1719, tendo aprendido “a modelar em cera e barro”.

Depois, saltando no tempo, revela-o a servir o exército espanhol como desenhador no reinado de Fernando VI (o marido de Bárbara de Bragança, que subiu ao trono em 1746). Teria então fugido para Portugal na sequência de um episódio picaresco, que Cirilo descreve assim: “*Tendo-se desafiado com o sobrinho do seu Coronel, sucedeu matá-lo no duelo; mas como era protegido pôde-se ausentar, escapando do quartel onde estava preso, disfarçado com o traje da sua Lavadeira*” (Machado 1823, 271).

Na capital portuguesa, acolheu-se em casa de um parente, o comerciante Domingos Lepori, que lhe teria angariado o seu primeiro trabalho: a reparação do tecto da primitiva igreja dos Mártires (substituindo por estuque as antigas pinturas de José de Avelar Rebelo), empreitada que Cirilo tanto situa em 1746 (Machado 1823, 76) como em 1748 ou 1749 (Machado 1823, 269) e em que teria sido ajudado por outros estucadores – já que, a crer no memorialista, era a primeira vez que Grossi executava uma obra em estuque... e logo de tamanha envergadura!

A partir daí, revelada a sua qualidade artística, as encomendas de estuques não teriam cessado. Cirilo enumera as principais, não deixando de referir a protecção “excessiva” que lhe foi concedida pelo marquês de Pombal, que para ele criou a Aula de Desenho e Estuque nas Reais Fábricas do Rato e viria a arrastá-lo na desgraça após a morte de D. José e a *révanche* da Viradeira, até morrer na miséria “*pelos anos de 1781*”.

Foi nestas linhas de Cirilo que se basearam todos quantos se debruçaram sobre a vida e a obra de João Grossi. Desde o *Dictionnaire* do conde de Raczynski, em 1846, até aos nossos dias, as afirmações do memorialista foram glosadas nos mais variados tons, sem que ninguém se desse ao trabalho de verificar a fonte. Cirilo *dixit*...

* As imagens que acompanham este texto foram omitidas por erro e aparecem no final do volume (pp. 550-552).

¹ Segundo Cirilo refere no prefácio à sua obra, “*João Paulo fez-nos scientes do que tocava à aula de estuques*” (Machado 1823, 9). Trata-se de João Paulo da Silva, aluno de Grossi na Aula de Desenho e Estuque. Vide notas 15 e 16, *infra*.

Numa investigação mais recente, baseada em documentos do arquivo da igreja do Loreto (a paroquial dos italianos) em Lisboa², verificámos que pelo menos duas informações de Cirilo não eram correctas: nem Grossi nascera em Milão em 1719, nem chegara a Portugal no período indicado na *Colecção de Memórias*, entre 1746 e a sua suposta primeira obra na igreja dos Mártires.

De italiano a suíço

Em *Do Palácio de Belém*, colectânea de estudos editada em Novembro de 2005 (Mendonça 2005), registámos já que o futuro director da Aula de Desenho e Estuque não nascera na capital da Lombardia, mas na área da cidade de Como, conforme consta dos assentos de baptismo dos seus filhos Francisco Xavier, Justina e João Alexandre³. Mais concretamente, na paróquia de S. Maurício de Bioggio, na margem suíça do lago de Lugano, que até ao século XIX pertenceu à diocese de Como.

A aldeia de Bioggio, a curta distância de Lugano, a capital do actual cantão suíço do Ticino, situa-se no centro de uma região que, da Alta Idade Média ao princípio do século passado, foi alforde de sucessivas gerações de mestres construtores (pedreiros, canteiros, estucadores e arquitectos) que espalharam as suas artes e o seu saber pelos quatro cantos da Europa, das ilhas britânicas aos Balcãs e de S. Petersburgo à Península Ibérica (Fig. 1, p. 550).

Localizada com precisão a origem de Grossi, a confirmação surgiu no arquivo paroquial da localidade⁴. No livro de baptizados de S. Maurício, a 7 de Outubro de 1715, está registado o nascimento de Giovanni Maria Theodoro (Fig. 2, p. 550), filho de Pietro Grossi e de Marta – nomes que já sabíamos serem dos pais, pois assim o declarou o próprio estucador no seu assento de casamento, lavrado em Lisboa em 1764⁵.

Grossi era pois suíço, nascido no seio de uma família do patriciato local, em que não faltavam vários estucadores, designadamente do lado materno⁶. Foram seus padrinhos o tio materno Martino Taddei, de Fulmignano, e Ana Rossi (ou *de Rubeis*, no latim do registo), de outra família patricia de Bioggio, ainda aparentada dos Grossi.

O padre que redigiu o assento registou ainda um pormenor curioso: Giovanni Grossi teve um irmão gémeo, que chegou a ser baptizado como Francesco Antonio, mas parece ter morrido à nascença, num parto que se adivinha laborioso. Giovanni Maria Theodoro teve ainda, pelo menos, mais dois irmãos e cinco irmãs, que viram a luz entre 1704 e 1721, sendo o penúltimo da fratria⁷.

Ambos os progenitores eram naturais do Ticino. Pietro Grossi era filho de Giorgio Grossi, de quem apenas se sabe que terá nascido cerca de 1620 e falecido antes de 1696, sempre em Bioggio. Não se

² Arquivo da igreja do Loreto, Lisboa (AL), *Livro da Dezobrigação do Perceito Annual da Quaresma da Nação Italiana* (1739/44), fl. 70v; *Idem* (1745/51), fls. 11 e 21v; *Livro Segundo dos Baptizados*, fls. 5, 25, 35v, 66 e 101v.

³ AL, *Livro Segundo dos Baptizados*. Registos de 14 de Janeiro de 1767, fl. 25, de 28 de Junho de 1770, fl. 66, e de 28 de Abril de 1773, fl. 101v.

⁴ Archivio Parrocchiale di San Maurizio di Bioggio, Bioggio (APSMB), *Libro dei Battesimi, ad annum*, não paginado.

⁵ Torre do Tombo (TT), Arquivo Distrital de Lisboa (ADL), *Livro de Registos de Casamentos, Freguesia das Mercês*, livro C3, cx. 21, fl. 49.

⁶ O estatuto social dos artistas e construtores da região dos lagos ítalo-suíços não é comparável ao dos seus confrades portugueses da mesma época. Designadamente, havia numerosos estucadores em quase todas as principais famílias de Bioggio e das demais localidades do lago de Lugano, a par de pessoas que, em Portugal, teriam um *status* bem diverso – juristas ou oficiais superiores, por exemplo.

⁷ O número de irmãos de Grossi está ainda por determinar com exactidão. Dos *stati animarum* da paróquia de S. Maurício, que poderiam fornecer indicações preciosas sobre a composição da família, só são conhecidos os referentes a 1696 e 1717.

conhece a actividade de Giorgio nem do filho Pietro, nascido cerca de 1674, embora este comparecesse regularmente no cartório do notário local, figurando como testemunha em diversas escrituras e assessorando o tabelião em alguns actos, pelos quais cobrava honorários (inventários, nomeadamente⁸). Faleceu com avançada idade, já viúvo, em 7 de Janeiro de 1763⁹.

A mãe, Marta Maria Taddei, provinha de uma conhecida família de estucadores e engenheiros militares originária de Gandria, na orla do lago de Lugano, que depois se espalhou por outras localidades vizinhas, como Castagnola e Fulmignano, hoje contíguas da cidade de Lugano. Marta nasceu em Castagnola e faleceu em Bioggio a 2 de Novembro de 1753, com cerca de 70 anos¹⁰, sendo sepultada no pequeno cemitério da aldeia, junto da antiga igreja de S. Maurício, onde baptizara os filhos (Fig. 3, p. 551). Era filha de Marc'Antonio Taddei, o "capomastro" responsável pela obra do Hospital de Santa Maria de Lugano. O irmão, Martino, padrinho de Grossi, seguiu as pisadas do pai, reconstruindo em 1741 a cúpula do mesmo hospital (Brentani 1939)¹¹.

Uma possibilidade em aberto é a de que João Grossi tenha efectuado a sua aprendizagem como estucador e modelador junto de familiares da sua linha materna, eventualmente até o próprio padrinho, sendo de presumir que tivesse recebido qualquer formação como escultor ou estucador antes de chegar a Lisboa. Essa formação, quando não acontecia no âmbito estritamente familiar, durava normalmente quatro ou cinco anos e era antecederida de um contrato – *pactum ad artem* – firmado entre o pai do jovem aprendiz (o *garzone*) e o mestre encarregue de lhe transmitir os conhecimentos da sua arte. Sabemos hoje que muitas destas famílias de artistas e artesãos da região dos lagos de Como e de Lugano estavam organizadas como pequenas empresas oficiais, em que os elementos mais jovens realizavam o seu tirocínio antes de partirem, como muitas vezes sucedia, para regiões mais distantes (Dubini 1991; Bianchi 2010)¹².

O outro engano do memorialista

Na redacção da parte referente a Grossi da sua *Colecção de Memórias*, Cirilo Volkmar Machado refere expressamente que se baseou no testemunho do seu contemporâneo e amigo João Paulo da Silva, um estucador formado na Aula de Desenho e Estuque, que seguramente conhecia bem o mestre. De facto, João Paulo não se limitou a ser aluno de Grossi na Aula, pois viveu em sua casa como aprendiz durante pelo menos dois anos, entre 1767 e 1769.

Assim o atestam os róis de confessados de Santa Isabel¹³, a paróquia de Lisboa que abarcava na altura a Praça das Amoreiras (então Praça da Fábrica Real ou Praça dos Fabricantes), em cujos

⁸ Archivio di Stato del Cantone Ticino, Bellinzona (ASCTi), *Archivio Notarile Staffieri di Bioggio* (Pietro Francesco Staffieri da Domenico).

⁹ APSMB, *Registro dei defunti, ad annum*, não paginado.

¹⁰ APSMB, *Registro dei defunti, ad annum*, não paginado.

¹¹ A 16 de Janeiro de 1693 Marc'Antonio foi eleito perito da obra do Ospedale di Santa Maria de Lugano pelo Conselho da Irmandade da Imaculada; em 1701 dirigia a obra (Docs. 557 e 620 em Brentani 1939). A cúpula do mesmo hospital foi recuperada em 1741 sob a direcção de Martino Taddei (Doc. 573 em Brentani 1939).

¹² O artista mais famoso da família materna de Grossi terá sido Carlo Giuseppe Taddei (1702-1770), engenheiro e estucador, que trabalhou com os filhos Francesco Antonio e Michelangelo sobretudo no Schleswig-Holstein, mas também deixou obra documentada na sua Gandria natal e em igrejas da capital do Ticino. Brentani reproduz um interessante contrato de aprendizagem entre Carlo Giuseppe Taddei e Antonio Soldati, de Porza, em que este se compromete a ensinar o ofício de estucador ao filho do primeiro, Michelangelo, durante quatro anos (Doc. 960 em Brentani 1941).

¹³ Arquivo da igreja paroquial de Santa Isabel, Lisboa, *Rol dos Confessados da freguesia de Santa Isabel*, Livro 6.º (1765 e 1766, fls. 169 e 255v), Livro 7.º (1767 e 1768, fls. 82v, 328 e 328v) e Livro 8.º (1769, fl. 97). A partir de 1770, a Praça dos Fabricantes passou a estar integrada na freguesia de S. Mamede.

números 31 e 32 habitou a família Grossi, segundo os registos das décimas do mesmo período, conservados no arquivo do Tribunal de Contas¹⁴.

João Paulo da Silva¹⁵, que viria a tentar suceder ao mestre como director de uma nova Aula de Desenho e Estuque¹⁶, terá decerto ouvido falar em casa do percurso de vida de Grossi, mas não estaria necessariamente seguro das datas, sobretudo quando se tratava de acontecimentos anteriores ao seu nascimento, em 1751 (e também anteriores ao nascimento do próprio Cirilo, em 1748).

As recordações do memorialista, ou as informações que colheu, tê-lo-ão induzido em erro ao datar a pitoresca chegada de Grossi a Portugal. É provável que tivesse realmente passado por Espanha e até é possível que chegasse até nós travestido de lavadeira, mas o período sugerido por Cirilo (entre 1746, ano da acessão ao trono de Fernando VI em Madrid, e o início das obras do tecto da igreja dos Mártires) é que certamente não está correcto. Como correcta não deverá estar, também, a informação de que o tecto da igreja dos Mártires foi a sua primeira obra em Portugal.

Com efeito, João Grossi já se encontrava em Lisboa pelo menos desde a Páscoa de 1743, altura em que nos surge a cumprir as suas obrigações como católico, confessando-se na paróquia italiana do Loreto¹⁷.

Morava então, ainda solteiro e apenas com 27 anos de idade, na freguesia de S. Sebastião da Pedreira. Este pormenor sugere, também, a sua ocupação na altura. É muito possível que, naquela freguesia então extramuros e relativamente afastada do centro da cidade, estivesse empregado, como vários outros estucadores seus patrícios e até parentes, nas obras do palácio do provedor dos armazéns, Fernando de Larre¹⁸.

Os estucadores suíços em Lisboa

Em meados do século XVIII, com efeito, vivia em Lisboa uma importante comunidade de artistas estucadores suíços, do actual cantão do Ticino, até hoje praticamente ignorada pela historiografia da arte. Vários destes nomes de estucadores, muitas vezes deturpados ou aportuguesados, surgem-nos referenciados por Cirilo em obras lisboetas. Outros foram simplesmente omitidos. O cruzamento das referências de Cirilo com informações documentais portuguesas e suíças permitiu-nos determinar com segurança a presença em Lisboa de alguns deles.

¹⁴ Arquivo do Tribunal de Contas (ATC), *Décimas da Cidade, freguesia de Santa Isabel* (DC501, 1765, fl. 214v; DC503AR, 1769, fl. 47; DC504AR, 1770, fl. 46v; DC504AR, 1771, fl. 48; DC507AR, 1774, fl. 42v; DC508AR, 1775, fl. 43v). João Grossi pagava de renda anual 96\$000, 48\$000 por cada uma das casas, e recebia 600\$000 de ordenado por ano. Estava isento do pagamento da décima “por ordem de Sua Magestade” (Mendonça 2009).

¹⁵ João Paulo da Silva iniciou a sua aprendizagem na Aula de Desenho e Estuque a 23 de Agosto de 1767 (Cf. TT, Real Fábrica das Sedas, Livro 508, *Livro das Matrículas dos Aprendizizes das Fábricas de Fora que teve princípio em 28 de Mayo de 1771*) e recebeu carta de oficial em Novembro de 1776 (*Ibidem*, Livro 421, fl. 64).

¹⁶ *Idem, ibidem*, Livro 427, fl. 143.

¹⁷ AL, *Livro da Dezobrigação do Perceito Annual da Quaresma da Nação Italiana (1739/1744)*, fl. 70.

¹⁸ A obra de estuques do palácio de Fernando de Larre, no largo de S. Sebastião da Pedreira, é referida por Cirilo, nas suas *Memórias*: “No tempo do Architecto Larre estiverão aqui Salla, e Bill, que fizeram alguns estuques no seu palácio chamado vulgarmente do Provedor: fazião ornato, e figura. Depois veio o Plura que estucou huma casa na torre da pólvora, e huma Ermida ao pé da Sé. Francisco Gommassa, mero ornatista também trabalhou em casa do Provedor, e fez a fachada da Ermida dos Soldados em Alcântara” (Machado 1823, 269). Ao referir Grossi, Cirilo afirma: “Fez também huma casa no Palácio de Cintra, outra em casa do Provedor dos Armazéns, que o introduzio com o Marquez de Pombal. Este o occupou nas suas casas da rua Formosa, e das Janelas verdes” (Machado 1823, 270). É muito provável que Grossi tenha também trabalhado nos estuques do palácio de Fernando de Larre no centro da cidade, na Calçada do Combro (Fig. 4, p. 551) (Mendonça 2014).

Durante a década de 1740 encontrámos no rol dos confessados da igreja do Loreto dois estucadores naturais da região dos lagos: Carlo Sebastiano Staffieri e Giovanni Francesco Righetti. O primeiro era primo de Grossi e, como ele, natural de Bioggio, onde nasceu em 1694. É conhecida a sua actividade na Dinamarca, onde esteve em 1731 e em 1738 ao serviço da corte¹⁹, e julga-se que terá trabalhado em Itália entre 1736 e 1738. Em 1740 tinha já regressado a Bioggio, mas a partir daí as fontes locais perderam-lhe o rasto (Grandjean 1962, 153-164, Staffieri 1971, 155-165).

Terá vindo com Grossi para Portugal? Em 1743 aparecem ambos no rol dos confessados do Loreto²⁰. Mas dois anos mais tarde, a 19 de Abril de 1745, Staffieri morreu prematuramente em Lisboa, ficando sepultado na igreja dos italianos²¹.

Giovanni Francesco Righetti, que em Portugal ficou conhecido como João Francisco Riquete ou Requete, nasceu em Aranno, uma povoação nas imediações de Bioggio. Aparece nos registos do Loreto entre 1744 e 1784²², ano da sua morte, sendo também sepultado nessa igreja²³. Righetti teve uma actividade continuada como estucador na capital portuguesa e parece ter tencionado transferir-se para o Brasil, o que aparentemente não chegou a acontecer²⁴. Encontrámo-lo em 1783, portanto pouco antes de falecer, integrado na equipa de mais de vinte estucadores, portugueses e ítalo-suíços, que entre Julho e Novembro trabalharam na obra de estuque da Casa da Música, junto à “Real Barraca” da Ajuda²⁵.

Na mesma altura trabalhava em Lisboa Domenico Maria Plura, natural de Lugano, onde nasceu na freguesia de S. Lourenço²⁶, mais conhecido entre nós como escultor²⁷. Trata-se muito provavelmente do mesmo “Plura” que Cirilo refere nas suas *Memórias* a trabalhar nos estuques do palácio de Fernando de Larre em S. Sebastião da Pedreira. De facto, quando casou em segundas núpcias com Teresa Maria, em 16 de Junho de 1744, Plura morava na freguesia de S. Sebastião da Pedreira, em casa do tenente-coronel José António de Macedo e Vasconcelos, escrivão dos Armazéns Reais e colaborador próximo de Fernando de Larre, que testemunhou o acto²⁸.

Na Quaresma de 1747 aparece pela primeira vez no rol de confessados do Loreto um outro estucador, Sebastiano Toscanelli, referido por Cirilo nas suas *Memórias* apenas pelo apelido, colaborando com Grossi nos estuques ainda existentes na igreja dos Paulistas (Fig. 5, p. 551) e na capela da Ordem Terceira de Jesus (Fig. 6, p. 552) (Machado 1823, 270).

¹⁹ Integrou uma equipa de conhecidos estucadores da sua região, liderada por Giovanni Andreolli, de Vico Morcote, da qual faziam parte Carlo Fossati, de Meride, e Carlo Maria Pozzi, de Lugano. Infelizmente, desapareceram os estuques por eles realizados nos palácios de Hirschholm, na Dinamarca, e de Drage, no Holstein (actualmente em território alemão).

²⁰ AL, *Livro da Desobrigação do Perceito Annual da Quaresma da Nação Italiana (1739/1744)*, fls. 70 v e 78v.

²¹ *Idem*, *Livro Primeiro de Óbitos (1669/1776)*.

²² *Idem*, *Livro da Desobrigação do Perceito Annual da Quaresma da Nação Italiana (1739/1744; 1745/1751; 1752/1769; 1770/1788)*.

²³ *Idem*, *Livro Segundo de Óbitos (1777/1846)*, fl. 26.

²⁴ Nos fundos notariais do arquivo de Bellinzona, na Suíça, encontrámos referência a uma procuração que Giovanni Francesco passou em 1751 ao irmão, Carlo Maria, junto do notário apostólico em Lisboa, Giovanni Carlo Romagnoli, dando-lhe poderes para o representar no processo de partilhas por morte de um outro irmão de ambos. No processo surge uma referência à suposta ausência de Righetti em terras da América: “*ac nunc temporis commorantis America*”, não confirmada nos registos do Loreto. ASCTi, *Archivio Notarile Rusca della Cassina d’Agno* (Angelo Maria di Carlo Antonio), scatola 1372.

²⁵ TT, *Casa Real*, Cx. 3129. Da Casa da Música resta hoje apenas a “Sala dos Serenins”, onde ainda permanecem alguns dos estuques realizados em 1783.

²⁶ A naturalidade de Plura é referida no registo de baptismo do seu filho José António. Cf. TT, ADL, *Livro Terceiro de Baptizados. Freguesia de S. Sebastião da Pedreira*, fl. 166.

²⁷ Por volta de 1733 realizou as esculturas de oito Virtudes e de quatro anjos para a sacristia nova do Colégio de Santo Antão, pelo montante de 6.246\$000 (Martins 1994, vol. II, pp. 114-115).

²⁸ TT, ADL, *Livro Segundo de Casamentos (1702/1748)*, *Freguesia de S. Sebastião da Pedreira*.

Toscanelli nascera em Sonvico, a norte de Lugano, no cantão do Ticino, e aparece no rol do Loreto em 1747, 1760 e 1761²⁹. Em 1747 residia na freguesia de S. Sebastião da Pedreira e nos dois últimos anos na freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai, na zona da Bica, com dois familiares, provavelmente seus filhos: Giovanni Antonio Toscanelli, de 15 anos, e Giuseppe Toscanelli³⁰. A sua permanência em Madrid, referida por Cirilo (Machado 1823, 270), terá eventualmente ocorrido entre 1747 e 1760.

Cirilo alude ainda a outros dois estucadores, parentes de Grossi e seus colaboradores nos estuques da igreja dos Paulistas e da capela da Ordem Terceira de Jesus, que identifica como “Pedro Chantoforo” e “Agostinho Guadri” (Machado 1823, 270):

Fomos encontrar o primeiro no rol dos confessados do Loreto, referido como “Pedro Cristoforo Agustini” ou ainda como “Pedro Christóvão Agostinho”, aportuguesamentos de Pietro Cristoforo Agustini. Natural de Agno, próximo de Bioggio, pertencia a uma família aparentada com os Grossi. Antes de vir para Portugal, iniciou a sua actividade por volta de 1749 com o irmão mais velho, Francesco Antonio Agustini, na oficina do conhecido estucador Donato Poli, em Nuremberga. Daqui mudou-se para Gotha, onde realizou os estuques do palácio de Friedenstien e da *orangerie* do palácio de Friedrichsthal. As fontes alemãs perderam-lhe o rasto em 1754, ano em que é ainda identificado em Dresden (Niedersteiner 1991). Está seguramente em Lisboa entre 1760 e 1788, cumprindo assiduamente as suas obrigações de católico pela Quaresma³¹. Em Outubro e Novembro de 1783 encontrámo-lo colaborando com Righetti na Casa da Música, apenas designado como “Pedro Agostinho”³². Regressou à sua terra natal, onde veio a falecer em 1793 (Niedersteiner 1991).

Quanto ao terceiro colaborador de Grossi na obra dos Paulistas e dos Terceiros de Jesus, “Agostinho Guadri”, Cirilo refere concretamente que, antes de vir para Portugal, viajou pela Alemanha, Prússia e Holanda, de onde trouxe o “*método de trabalhar o estuque em fresco e lustrá-lo misturando-lhe cola*” (Machado 1823, 270).

É possível que o nome pelo qual Cirilo o refere, “Guadri”, seja afinal “Quadri”. Nesse caso, poderá tratar-se de um estucador da conhecida família com esse apelido, da povoação de Agno, a terra natal dos Agustini, também aparentada com os Grossi³³.

Os registos do Loreto ainda nos reservaram mais uma novidade. Na Quaresma de 1768 aparece pela primeira vez na lista dos confessados Giovanni Battista Falcone, natural de Arogno, uma povoação a sul do lago de Lugano, próximo de Itália³⁴. Estava acompanhado da mulher, a veneziana Anna Maria Nardi, com quem casara já em Portugal, na ermida de Santo André da Ameixoeira (termo de Lisboa)³⁵.

Ora, Falcone não é outro senão o estucador “Falcão”, referido por Cirilo como ajudante de Grossi na obra do Colégio dos Nobres (Machado 1823, 217). Já tínhamos identificado este estucador, que se julgava ser português, em obras da Casa Real: em 1777, realizando os estuques dos tectos do viveiro dos pássaros, nos jardins do palácio de Belém, e em 1783, acompanhado pelo seu filho e ajudante

²⁹ AL, *Livro da Desobrigação do Perceito Annual da Quaresma da Nação Italiana* (1745/1751) e (1752/1769).

³⁰ *Idem, Ibidem* e ainda o livro referente aos anos de 1752 a 1769.

³¹ *Idem, Livro da Desobrigação do Perceito Annual da Quaresma da Nação Italiana* (1745/1751) e (1752/1769), e ainda o livro referente aos anos de 1770 a 1788.

³² TT, *Casa Real*, Cx. 3129.

³³ Tratar-se-ia de Antonio Quadri, referido em fontes alemãs como activo em Budapeste, que trabalhou com Francesco Antonio Agustini, o irmão de Pietro Cristoforo (Niedersteiner 1991)? Terá Cirilo, ao referir “Pedro Chantoforo”, logo seguido de “Agostinho Quadri”, confundido o apelido do primeiro, Agustini, com o nome de baptismo do segundo?

³⁴ AL, *Livro da Desobrigação do Perceito Annual da Quaresma da Nação Italiana* (1752/1769).

³⁵ Conforme consta dos registos de baptismo dos vários filhos do casal: João (1768), António (1769), André (1770), Peregrino (1772) e André Filipe (1773). Cf. AL, *Livro Segundo dos Baptizados, ad annum*.

João Carlos Falcão, restaurando os estuques do Ninfeu, a casa de fresco situada debaixo do terraço do mesmo palácio (Mendonça 2005). Nesse ano colaboraram ambos nos já mencionados estuques da Casa da Música³⁶ e em 1785 na obra de estuque da Casa do Laboratório do Jardim Botânico da Ajuda, igualmente da Casa Real (Mendonça 2008).

Não são conhecidas as circunstâncias da vinda de Falcone para Portugal, mas é provável que esteja relacionada com Grossi, que foi padrinho do seu filho João, nascido a 24 de Janeiro de 1768³⁷. João Baptista Falcão viria a morrer em Lisboa, a 25 de Novembro de 1793, “na idade de settentoito para oitenta annos”, como indicou o pároco do Loreto no registo de óbito que então lavrou, “amortalhado do hábito de S. Francisco”³⁸.

Quanto a Grossi, terá sido o provedor dos armazéns, Fernando de Larre, que, ainda segundo Cirilo (e aqui não há razões para dele duvidar), deu mais tarde o impulso fundamental na sua carreira, ao notar a qualidade do seu trabalho e ao apresentá-lo a Sebastião José de Carvalho e Melo. O futuro marquês de Pombal não se limitou a confiar-lhe a decoração do seu palácio na Rua Formosa e da quinta de Oeiras, mas angariou-lhe outros trabalhos, geralmente bem pagos, criou para ele a Aula de Desenho e Estuque, concedeu-lhe benefícios fiscais (estava isento da décima “por ordem de Sua Majestade” – lê-se no registo respectivo de 1775³⁹) e, finalmente, proporcionou-lhe uma noiva com direito ao tratamento de “dona”, Rosa Bernarda, da família Costa Velho, de Guimarães, protegida da irmã de Sebastião José, “abadessa perpétua” do convento de Santa Joana.

Foi precisamente neste convento que Grossi, dispensado de banhos, celebrou o seu casamento em 24 de Novembro de 1764 perante o pároco das Mercês, a quem o futuro marquês ordenara por escrito a incumbência. Foram testemunhas duas figuras da antiga nobreza, o conde de São Paio, genro de Sebastião José, e D. Cristóvão Manoel de Vilhena⁴⁰ (como de resto sucedeu nos baptizados dos cinco filhos do casal, sempre apadrinhados por figuras de destaque, nomeadamente o próprio conde de Oeiras e vários dos seus familiares⁴¹).

Tudo correu bem para o estucador de Bioggio até à morte de D. José e à queda do marquês em 1777. A partir daí, porém, foi o descalabro. O novo governo deixou de reconhecer as benesses concedidas no anterior regime e Grossi teve de travar uma intensa batalha para conservar a família nas casas da Praça das Amoreiras⁴². Cegou entretanto – e, privado de rendimentos, terá empobrecido até à miséria. Quando faleceu, em 26 de Janeiro de 1780, já perdera as casas das Reais Fábricas e habitava num casebre aos Arciprestes, em S. Mamede – onde ficaram a viver a pobre viúva e os quatro filhos, ainda crianças, que sobreviveram ao pai. Morreu sem testamento às 7 da manhã e jaz no Loreto, amortalhado com o hábito de S. Francisco⁴³ (Fig. 7, p. 552).

³⁶ TT, *Casa Real*, Cx. 3129.

³⁷ AL, *Livro Segundo dos Baptizados*, fl. 37.

³⁸ AL, *Livro Segundo dos Óbitos (1777/1846)*, fls. 93 e 94.

³⁹ ATC, *Décima da Cidade, Freguesia de Santa Isabel*, Maneios, DC503M 1769. Cf. nota 14.

⁴⁰ TT, ADL, *Livro de Registos de Casamentos*, freguesia das Mercês, livro C3, Cx. 21, fl. 49.

⁴¹ Os padrinhos do filho mais velho, Sebastião Floriano, nascido em 1765, foram o próprio Sebastião José e Maria Madalena de Mendonça; em 1767, Francisco Xavier, o 2.º filho, teve como padrinhos Francisco Xavier de Mendonça Furtado e a condessa de Oeiras; da filha Maria foram padrinhos, em 1768, Paulo de Carvalho e Mendonça e a condessa de Oeiras, Maria Antónia; Henrique José de Carvalho e Melo e Maria Francisca Xavier de Daun, em 1770, apadrinharam Justina; finalmente João Alexandre, nascido em 1773, teve como padrinho o morgado de Oliveira, João de Saldanha de Oliveira e Sousa, genro de Sebastião José, e como madrinha Nossa Senhora do Loreto. AL, *Livro 3.º de Baptizados (1765/1784)*, fls. 5, 25, 35v, 66 e 101v.

⁴² TT, Real Fábrica das Sedas, Livro 427, fls. 109 e 141v, Livro 445, fl. 48v, e Livro 446, fl. 126v.

⁴³ AL, *Livro Segundo dos Óbitos (1777/1846)*, fl. 10.

BIBLIOGRAFIA

BIANCHI, Stefania. “Parte chi impara l’arte. I Cantoni e la formazione di cantiere: appunti di percorso per una sintesi d’insieme”. *Percorsi di ricerca. Working papers*. Mendrisio: Università della Svizzera Italiana, Accademia di Architettura, Laboratorio di Storia degli Alpi, 2010, pp. 21-30. Acessível on-line em http://www.arc.usi.ch/index/ris_ist_labi_working_papers.htm

BRENTANI, Luigi. *Antichi Maestri d’Arte e di Scuola delle Terre Ticinesi. Notizie e Documenti*. Como: Tipografia Emo Cavalleri, vol. III, 1939; vol. IV, 1941; Lugano: Tipografia Cavaleri, vol. V, 1944.

DUBINI, M. “I ‘pacta ad artem’, una fonte per la storia dell’emigrazione”. *Bolletino Storico della Svizzera Italiana*. Bellinzona: CIII, 1991, pp. 73-81.

GRANDJEAN, Bredo. “L’Activité des stucateurs italiens et tessinois en Danemark (1670-1779)”. *Artisti dei Laghi Lombardi. Gli stuccatori dal Barocco al Rococo*, dir. de Arslan, E. Como: Tipografia Artistica Antonio Noseda, 1962, pp. 153-164.

MACHADO, Cirilo Volkmar. *Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, Pintor ao serviço de S. Magestade o Senhor D. João VI*. Lisboa: Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

MARTINS, Fausto Sanches. “A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia, artistas, espaço”. Porto: Faculdade de Letras, Dissertação de doutoramento em História da Arte, 2 vols., 1994.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. “Dos Estuques do Palácio de Belém”. In *Do Palácio de Belém*. Lisboa: Museu da Presidência da República, 2005, pp. 46-69.

—. “O Real Jardim Botânico da Ajuda – entre o Barroco e o Iluminismo”, in *Jardins do Mundo: Discursos e Práticas*. Lisboa: Gradiva, 2008, pp. 423-435.

—. *Estuques Decorativos – a viagem das formas (séculos XVI a XIX)*. Lisboa: Ed. Nova Terra e Patriarcado de Lisboa, Colecção “Arte nas Igrejas de Lisboa”, 2009.

—. “Estuques decorativos em palácios da região de Lisboa: encomendadores, artistas e fontes de inspiração”. In *Casas senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores: Estudos luso-brasileiros em arte, memória e património* (coord. de Marize Malta e Isabel Mendonça), Rio de Janeiro, ed. da Faculdade de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Lisboa, Instituto de História da Arte da FCSH da UNL e Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2014, pp. 175-201.

NIEDERSTEINER, Christoph. *Donato Polli 1663-1738. Uno stuccatore ticinese a Norimberga*. Muzzano: Comune di Muzzano, 1991.

RACZYNSKI, Conde Athanasius. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*. Paris: Jules Renouard, 1846.

—. *Les Arts en Portugal – Lettres adressées à la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. Paris: Jules Renouard, 1847.

REMA, Pe. Henrique Pinto. “Capela e Hospital da Ordem Terceira de Jesus”. In *Dicionário da História de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1994, pp. 672-673.

STAFFIERI, Giovanni Maria. “Notizie sullo stuccatore Carlo Sebastiano Staffieri da Bioggio (1694-1746)”. *Bolletino Storico della Svizzera Italiana*, vol. 83, fasc. 4. Bellinzona: Arti Grafiche A. Salvione & Co., S.A., 1971, pp. 155-165.

23 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 3 – PÚBLICO E PRIVADO, DO ANTIGO REGIME À MODERNIDADE***“Beckford Hill” ou quinta de Monserrate. Um projecto inspirado pelo sentido do lugar.*****Maria João Neto**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Resumo

Em 1858 o arquitecto James Thomas Knowles (1806-1884) fazia os primeiros projectos para a renovação do palacete de Monserrate, em Sintra, junto a Lisboa, a pedido de Francis Cook. Este rico comerciante inglês havia arrendado a famosa propriedade, cuja casa neogótica tinha sido mandada construir por volta de 1790, por G. Devisme.

Habitada, posteriormente, por Beckford e cantada por Lord Byron, em *Childe Harold's Pilgrimage* (1809), a quinta de Monserrate tornava-se assim um lugar de referência na cultura romântica. A fortuna de Francis Cook permitiu idealizar a renovação quer do palacete, quer dos jardins para residência de veraneio. A primitiva construção, num Palladian Gothic, obedecia a uma planta longitudinal, marcada por um corpo central e torreões nas extremidades. Cook, que na altura era já um notável coleccionador de obras de arte, de gosto apurado, terá instruído Knowles para respeitar ao máximo a estrutura preexistente. O facto de ter chamado à casa “Beckford Hill” mostra o seu cuidado em explorar o sentido do lugar. O arquitecto responde com um projecto inteligente que incorpora as estruturas originais numa membrana decorativa envolvente, que nos recorda a atitude de Leon Battista Alberti, no templo malatestiano de Rimini. Knowles, que na época trabalhava com o seu filho, tinha um gosto “italianate” integrado nas tradicionais formas góticas e numa exuberante decoração vegetalista que, por certo, agradava a Francis Cook. Este, enquanto rico homem de negócios, amante das artes, revia-se como um mercador do renascimento das prósperas repúblicas italianas, mecenas e coleccionador, para quem a obra de arte era, a par do deleite estético, símbolo de propaganda e poder.

O curioso projecto de Monserrate é, pois, o resultado da concepção destes dois homens que souberam valorizar o sentido de lugar com uma panóplia de citações plásticas, entre os palácios góticos venezianos, a cúpula da catedral de Florença, os entablamentos dos palácios de Siena, o octógono da capela do Fundador, da Batalha, ou o exotismo orientalizante da Alhambra de Granada. Este último a evocar, por certo, o *Palácio dos Sentidos*, do califa Vathek, nascido da prodigiosa imaginação de William Beckford.

23 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 3 – PÚBLICO E PRIVADO, DO ANTIGO REGIME À MODERNIDADE

*O design de interiores domésticos em Portugal: (re)interpretar e (re)inventar face à condição da modernidade. O espaço quotidiano projectado como um todo.***Mónica Romãozinho**

ESART – Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

No final do século XIX, os novos clientes e também os concursos de arquitectura provocam uma maior competição dentro das classes profissionais. Os programas personificam o cliente e a procura de originalidade dependia da composição mais ou menos inventiva criada a partir de vocabulários de estilos anteriores, nomeadamente o árabe, o românico, o manuelino ou o barroco. Estas experimentações transitariam para o século seguinte, convivendo em alguns casos com vocabulários provenientes da Arte Nova. As tipologias espaciais publicadas pela revista *A Construção Moderna*¹ (1900-1919) são reveladoras do peso crescente de programas respeitantes a palacetes destinados à burguesia, prédios de rendimento, casas de veraneio, *chalets* ou *villas*. Um dos objectivos desta revista era o de contribuir para melhorar as formas de gosto dos portugueses e, neste sentido, divulgava obras de referência como instrumentos de acção propagandística em função do novo imaginário formal, funcional e estético.² Por sua vez, a revista *Ilustração Portuguesa* (1903-1923) publicava não só imagens de espaços interiores como contemplava entrevistas aos proprietários das diferentes casas, destacando-se neste sentido a rubrica “Habitações Artísticas”.

Continua a confirmar-se a continuidade dos cânones clássicos mas, como reacção a este cenário, intensifica-se o debate em torno da vontade de conceber habitações ancoradas na tradição quer dos antigos solares quer de edifícios de cariz popular, como se pode constatar em artigos publicados à época: “Existe realmente a ‘casa portuguesa’? [...] Se a casa portuguesa não existe, há, porém, bastantes elementos dispersos por todas as nossas províncias, para a reconstituir.”³ Personalidades como Raul Lino (1879-1974), José Queiroz (1856-1920) ou Ernesto Korrodi (1870-1944) procuraram recuperar e reinterpretar elementos tradicionais ao nível dos interiores domésticos. O espírito eclético mas simultaneamente moderno destes profissionais está presente em obras que tanto nos revelam registos apoiados numa reinterpretação de soluções oriundas do período medieval, da Renascença ou da tradição islâmico-mediterrânica, como soluções absolutamente sediadas nos movimentos *Arts and Crafts* e Arte Nova.

A linguagem associada à Renascença seria recuperada por José Queiroz (1856-1920) como veículo de afirmação de um *design* de interiores genuinamente nacional: “*O lapis prestigioso de José Queiroz, mobilizando os severos e sobrios motivos da Renascença portuguesa, ornamentava a sala de jantar do ‘Gremio Litterario’, toda em nogueira nacional, e o comedouro antigo da casa do sr. conde de Verride, na Figueira da Foz, admiravel no entalhamento do seu fogão solarengo, nos seus altos*

¹ A direcção técnica da revista *A Construção Moderna* era formada pelo engenheiro civil José Maria de Mello de Matos (1856-1915) e pelo arquitecto Rozendo Carvalheira (1863-1919).

² Marieta Dá Mesquita – Publicações de Arquitectura entre a Monarquia e a primeira República. *Viva a República*. Separata de *Jornal Arquitectos*, n.º 241 (Outubro–Novembro–Dezembro 2010), p. 9.

³ Seralocsenum – A “Casa portuguesa”. *Revista de Turismo* (20 Agosto 1916), p. 28.

*silhâres de castanho, nos seus característicos bancos espaldados, na graça léve e tão portuguesa das suas cadeiras de palmatoria.”*⁴

As salas de jantar apresentavam características comuns: lambrins formados por almofadas rectangulares frequentemente dispostas no sentido vertical, cornijas salientes que rematavam os próprios lambrins ao mesmo tempo que cumpriam a função de prateleira; vãos almofadados em madeira envernizada à semelhança dos lambrins e tectos; guarda-portas; tectos em caixotões ou de forro com os vigamentos apoiados em cachorros; cadeiras em couro lavrado e de espaldar baixo que incorporava muitas vezes uma arcaria; mesas apoiadas em arcarias idênticas às anteriores e colunas com as suas caneluras e acantos.

As cadeiras com os seus suportes nascidos da justaposição de rosários, discos, cubos ou balaústres, ou então com espaldar de remate trilobado, remetem-nos mais para um primeiro Barroco. Contudo, esta Renascença aproximava-se mais dos modelos ingleses e exemplo disso são o lambril da sala de jantar do Grémio Literário que cobre a parede até à altura das portas, os frisos e bandeiras com o seu trabalho elegante de arabescos, as pilastras que assumem a função de ombreiras das portas. A relação íntima entre as soluções de mobiliário e os apainelados é evidente no caso da sala de jantar de D. José Pessanha e a sua solução modular munida de quadrados envidraçados é replicada no biombo, em que os seus planos são separados por apoios estriados, simulando o fuste de uma coluna, e levemente ritmados por arcos abatidos.

Raul Lino teria vivenciado certamente o reavivar do chamado *estyló Renascença* enquanto realizou os seus estudos na Alemanha e alguns dos seus projectos revelam uma reinterpretação sintetizada do léxico renascentista intersectado com algumas soluções de um primeiro Barroco ainda contido na sua ornamentação. A capacidade de (re)inventar evidenciava-se em cada projecto: *“O que nas cousas antigas aprendo, tão bem como em muitas obras modernas e estrangeiras, é a maneira como se pode tirar partido dos elementos de que se dispõe para produzir obras que correspondam às variadíssimas condições dos meios e fins a que se destinam.”*⁵

Na casa de Manuel Emegidio, quer os lambrins almofadados quer o mobiliário apresentam vocabulário renascentista. A solução de mobiliário desenhada especificamente para o plano entre as portas pintadas de branco, integra uma otomana ladeada de dois corpos mais altos que acompanham o alinhamento dos lambrins e apresenta apainelados rectangulares, formas elípticas, colunas de capitéis jónicos e cornija. O espaço preexistente é humanizado através de intervenções pontuais. No batente de uma das portas pintadas de branco e munidas de uma tradicional bandeira em vidrinhos, Lino inseriu uma segunda porta, mais próxima à escala humana, solução que se reveste da maior originalidade. Uma outra porta da sala revela-nos uma prateleira superior que se destinava à exposição de cerâmicas e que fazia que a bandeira assumisse uma funcionalidade à semelhança do que acontecia no Barroco.⁶

Na casa do conselheiro João Arroio (1861-1930), evidenciam-se espaços como o *hall* à inglesa, recuperando-se a sua multifuncionalidade: *“Antes de consideramos o hall na casa moderna, é necessário retornar à sua forma primitiva, quando a própria casa era o hall e servia qualquer função da vida doméstica. Era aí que a família cozinhava e fazia as suas refeições. Era lá que falavam. E*

⁴ Um artista. *Ilustração Portuguesa*. 2.ª Série, n.º 260 (13 Fevereiro 1911), pp. 220-221.

⁵ Um grande artista decorador: Raul Lino. *Ilustração Portuguesa*. 2.ª Série, n.º 228 (4 Julho 1910), p. 18.

⁶ “Na grande maioria das nossas casas são suficientes as portas de um só batente quando tenham uma boa largura (nunca menos de 0.80m). Tão-pouco se justificam a exagerada altura das portas e o uso das grandes bandeiras de madeira ou envidraçadas. Nunca se consegue um aspecto de conforto onde os vãos têm um tal predomínio sobre os lanços da parede.” Apêndice I. Excertos do livro *A Nossa Casa* – capítulo IV. In Raul Lino – *Casas Portuguesas: Apontamentos sobre o architectar das casas simples*. 11.ª ed. Lisboa: Cotovia, 1992, p. 89.

*quando a noite chegava, era no seu chão coberto de esteiras que dormiam.*⁷ O espaço em causa apresenta um lambril almofadado, que contribui para a integração de soluções de mobiliário. Este fogão de sala apresenta uma coifa piramidal também ela revestida a apainelados mas agora dispostos de modo desencontrado, apontamento subtil que funciona como acentuação na composição do espaço. João Arroio trocava, nesta altura, o seu cargo parlamentar pela viticultura, constituindo, à semelhança de José Relvas, um caso de retorno à vida do campo que se reflectia no carácter mais funcional e de menor aparato da casa.⁸

Quer Lino quer Korrodi, arquitecto suíço contratado pelo governo português para leccionar no ensino industrial, foram fundamentalmente influenciados pelos modelos anglo-saxónicos e a vontade de compreender os nossos valores culturais levaria a que engrandecessem o *design* de interiores domésticos. Acompanharam certamente o percurso do *design* na Alemanha para o qual teriam sido determinantes Ruskin, Morris e Baillie Scott (1865-1945). Korrodi assinava revistas da especialidade, nomeadamente a *Academy Architecture and Annual Architectural Review* (1895-1922).⁹

Por último, adoptaram não só o léxico de movimentos internacionais, como uma organização interna que se afasta das hierarquias vigentes. Este sentido de modernidade faz-se notar, de modo particular, na obra de Ernesto Korrodi. Exemplo disso será a Casa do Cónego (1918), situada em Cortes (Leiria) e encomendada por Manuel Ricardo dos Santos. Uma antecâmara antecede o *“hall de duplo pé-direito”*, evitando a sua exposição directa às intempéries e salvaguardando a sua privacidade, preocupações que já se adivinhavam na obra de Raul Lino: *“Ao entrarmos em qualquer casa é interessante e agradável sentir que não estamos em lugar público, [...]. Por isso é tão apreciável que haja casa de entrada, vestíbulo ou pelo menos bom guardavento que obrigue quem entra a um compasso de espera, evitando que o lar seja facilmente devassado.”*¹⁰

Um silhar de azulejaria formado por acantos¹¹ evoca uma tradição barroca e a porta de rua destaca-se devido às linhas orgânicas da sua serralharia artística. Os mosaicos hidráulicos do pavimento, formam contornos quadrilobados que circunscrevem uma composição formada por folhas de parra e trevos, motivos cinza que se destacam sobre o fundo branco. As formas polilobadas são alternadas com rosa-cruzes envoltas em folhagens azuis. Nas restantes dependências, exceptuando a cozinha ou o WC, Korrodi optaria pelos pavimentos em solho à inglesa encabeirado. O *hall* é repensado como espaço gerador do programa doméstico e o seu tratamento decorativo parece evocar princípios de composição presentes na Arte Nova internacional.

Todo o espaço encontra-se metricamente determinado por alinhamentos e o ornamento, executado a *stencil*, submete-se a esta lógica, aparecendo integrado em molduras que compartimentam de modo rítmico o lambril e a parede, figurando em certas sobreportas. A geometrização destes mesmos faz lembrar certos pormenores visíveis em obras da *Glasgow School* e da Secessão vienense:

⁷ “Before considering the hall in the modern house it is necessary to return to the most primitive form of plan, when the house itself was the hall and served for every function of the domestic life. It was there the family cooked and ate their food. It was there they talked. And when night came it was on its rush-strewn floor that they slept.” Baillie Scott – *Houses and Gardens*. London: George Newnes Limited Southampton St. Strand, 1906, p. 17.

⁸ “Ao bulício das salas do palácio do Telhal, cheias de lacas, de estofos, de pinturas, de faianças, de preciosidades, sempre abertas aos raouts e aos jantares, succedeu a quietação patriarcal do solar de Almoçageme, mobilado praticamente e simplesmente – á inglesa”. O conselheiro João Arroyo – compositor. *Ilustração Portuguesa*. 2.ª Série, n.º 12 (4 Maio 1906), p. 355.

⁹ Lucília Verdelho da Costa – *Ernesto Korrodi, 1889-1944: Arquitectura, ensino e restauro do património*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 302.

¹⁰ Raul Lino – *Casas Portuguesas: Apontamentos sobre o architectar das casas simples*. 11.ª ed. Lisboa: Cotovia, 1992, p. 25.

¹¹ Faiança estampilhada em azul e amarelo, proveniente da Fábrica de Loiça de Sacavém. N.º 375, Des-2141. Arquivo da Fábrica de Loiça de Sacavém.

caules lineares; quadrados que se inscrevem numa bordadura castanha mais larga de forma alternada em relação a outros de natureza igualmente abstracta; botões de rosas, ladeados de acantos e festões sintetizados. As paredes e tecto de fundo creme compensam o maior peso visual do lambril, à semelhança do que Christopher Dresser (1834-1904) aconselhava à época.¹² O desenho das portas almofadadas remete-nos de novo para o movimento Arte Nova, devido ao arco invertido que separa a base do plano envidraçado. O tecto apresenta uma estrutura reticulada de madeira, sobre a qual assentam as régua de madeira dispostas ortogonalmente e que, ao longo da moldura envolvente, apresenta treliças entrecruzadas que evocam um sistema do tipo “enxaimel” à inglesa. A estrutura é enfatizada, desempenhando a dupla função de suportar e ornamentar. O exemplo internacional do *hall* da Villa Stiller revela precisamente este sentido de unidade entre os ornamentos orgânicos que ocupam o tecto e os das paredes.

A sala de jantar situada no ângulo poente/sul apresenta um tecto em caixotões cujo plano central, estucado e de forma cruciforme, integra uma cercadura composta por acantos e flores que se assemelham a flores de lótus, dominada por uma paleta cromática que incide no ocre, castanho e verde. Uma das paredes de topo apresenta uma sequência de arcos reentrantes que assumem um papel estruturante ao nível espacial. Um dos nichos recebe a porta e os outros destinam-se à contextualização de peças de mobiliário. A lareira apresenta uma cantaria em lioz e o único apontamento decorativo resume-se a um plano central em “u” invertido que antecede a cornija e do qual pendem gotas, ornamentos sediados na tradição clássica. A caracterização mais intensa desta dependência reflecte a importância hierárquica que esta continuava a assumir como divisão representativa sobretudo da autoridade masculina, aspecto que se repercutia na solidez das opções seguidas ao nível dos acabamentos e mobiliário.¹³

Orientada a norte e à esquerda da entrada, situa-se a cozinha, acessível por um pequeno vestíbulo que conduz ainda ao WC social ou à sala de jantar e do qual partem dois lances de escadas, um que desce em direcção à porta de rua e outro de acesso ao piso superior.

Assim que subimos a escadaria principal aberta para o *hall*, deparamo-nos com um amplo vão em arco de volta perfeita pintado de branco, mas aqui o peitoril surge revestido com a mesma azulejaria de padrão do vestíbulo, pormenor que garante uma continuidade formal entre dependências ou zonamentos distintos. Evidencia-se o tecto de masseira, de secção octogonal, que cobre a escadaria e que integra uma composição de duas molduras: uma exterior composta por caules e folhas entrelaçadas que sugerem ramos de uma videira; outra dominada por um motivo central, uma folha centralizada com o respectivo caule. Na guarda do varandim, pintada de branco, assistimos, à semelhança do que acontece no da Villa Stiller, a uma alternância rítmica entre intervalos constituídos por balaústres, intercalados com cubos e decoração plana recortada e padronizada.

O quarto dos donos, situado no gaveto, era iluminado por duas amplas janelas e uma janela de sacada centralizada que dá acesso à *loggia*, similares às tipologias do piso inferior, nomeadamente do terraço. Um nicho destinava-se a receber a cama. Baillie Scott sugeria que esta fosse, sempre que possível, colocada num recesso, ou pelo menos numa posição em que parecesse uma parte

¹² “A room of a slightly more decorative character would be produced by making the lower three feet of the wall of a different colour (by forming a dado) from the upper part of the wall: thus, if the other parts of the room were coloured as in the example just given, the lower three feet might be red (vermilion toned to a rich Indian red with ultramarine blue) or chocolate (purple-brown and white, with a little orange-chrome).” Christopher Dresser – *Principles of Decorative Design*. 3rd ed. London, Paris & New York: Cassel Petter & Galpin, 1930, p. 85.

¹³ Rachel Rich – *Designing the Dinner Party*. In TAYLOR, Mark; PRESTON, Julieanna – *Intimus Space: Interior Design Theory Reader*. 2nd ed. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd., 2008, p. 293.

integrante do quarto.¹⁴ Este recesso surge ladeado de duas portas: uma de acesso ao corredor e outra que conduziria a uma antecâmara ou *toilette*.

Por último, programas como este são reveladores das preocupações higienistas e relativas à comodidade das habitações. A casa de banho completa dava resposta às novas exigências higienistas, integrando loiças sanitárias, eventualmente mais tardias, produzidas pela companhia britânica Twyford (1680-1982). Nesta altura, como constata Hermann Muthesius (1861-1927), diplomata na Embaixada alemã em Londres entre 1895 e 1903, eram visíveis as transformações profundas sobretudo sentidas em Inglaterra, onde a presença das casas de banho era assegurada inclusivamente nos “*novos cottages dos trabalhadores*”.¹⁵ O lavatório encastrado numa peça de mobiliário dava lugar ao lavatório fixo, encostado à parede e assente em braços ou suportes metálicos verticais ou então a uma solução (de secção ovóide) que era considerada a mais eficaz na medida em que era acessível lateralmente.¹⁶ A madeira que revestia as banheiras ou as próprias paredes fora praticamente banida pois a cerâmica apresentava vantagens evidentes em termos de limpeza. A banheira passa a elevar-se numa altura suficiente para que o pavimento seja limpo diariamente ou então ocupa os cantos (como acontece na Casa do Cónego) e o seu bordo cerâmico é mais ergonómico.¹⁷ Muthesius concluía que este era um estilo distinto, artístico no melhor sentido da palavra: “*Se os acessórios ornamentais, que sempre destroem a aparência geral de uma casa de banho, forem realmente afastados, um carácter verdadeiramente moderno será alcançado.*”¹⁸

As mudanças sentidas no espaço doméstico não decorrem, portanto, apenas de experimentações no âmbito da linguagem¹⁹ mas também nos âmbitos tipológico, funcional, hierárquico, construtivo e tecnológico. Estamos perante espaços interiores, por um lado mais pragmáticos sob o ponto de vista da sua funcionalidade e relações hierárquicas, por outro, reveladores do papel estruturante e unificador assumido pelo ornamento e mobiliário. Os projectos revelariam a génese do *design* de interiores enquanto aplicação prática de conceitos e pressupostos espaciais, correspondendo em alguns casos a antecipações da modernidade.

¹⁴ M.H. Baillie Scott – On the choice of simple furniture. *Studio*. London: The Studio. Vol. 10 (April 1897), p. 154.

¹⁵ Hermann Muthesius – *The English House* [*Das English Haus*. Berlim: Wasmuth, 1904]. London: Frances Lincoln Publishers, 2007, p. 235.

¹⁶ Hermann Muthesius – *Ibidem*, p. 237.

¹⁷ Hermann Muthesius – *Ibidem*.

¹⁸ “[...] if ornamental accessories, which always destroy the general appearance of a bathroom, are really kept out, a truly modern character will be achieved.” Hermann Muthesius – *Ibidem*, p. 237.

¹⁹ “O assunto e a ocasião determinavam o ‘estilo’”. Manuel Rio-Carvalho – A Arte Nova, Modernidade domesticada, sentimentalidade projectada. In *Estética do Romantismo em Portugal: Actas do Colóquio*. Lisboa: Grémio Literário, 1974, p. 251.



Fig. 1 – Casa de jantar de José Pessanha. Projecto dirigido por José Queiroz. Um artista. *Ilustração Portuguesa*. 2.ª Série, n.º 260 (13 Fevereiro 1911), p. 217.



Fig. 2 – Casa de João Arroio: Pequena sala de jantar. O conselheiro João Arroyo – compositor. *Ilustração Portuguesa*. 2.ª Série, n.º 12 (4 Maio 1906), p. 355.



Fig. 3 – Quinta do Cônego: Escadaria aberta em relação ao hall. Foto: Mónica Romãozinho.



Fig. 4 – Hall Arte Nova também com duplo pé-direito. Villa Stiller, Sorau. Erdmann und Spindler, Arquitectos. *Academy Architecture and Architectural Review*, Vol. 25 (July-December 1903), p. 130.



Fig.5 – Quinta do Cónego: Arcaria da sala de jantar.
Foto: Mónica Romãozinho.



Fig. 6 – Quinta do Cónego: Casa de banho completa.
Foto: Mónica Romãozinho.

BIBLIOGRAFIA

BAILLIE SCOTT, M.H. *Houses and Gardens*. Londres: George Newnes Limited Southampton St. Strand, 1906. Consultado em 23 Abril 2010. <http://www.archive.org/details/cu31924015400298>.

—. “On the choice of simple furniture.” *The Studio* 10, April 1897, 152-157.

CARITA, Helder e Homem Cardoso. *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*. 3.^a ed. Lisboa: Civilização Editora, 1999.

COSTA, Lucília Verdelho da. *Ernesto Korrodi, 1889-1944: Arquitectura, ensino e restauro do património*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

DRESSER, Christopher. *Principles of Decorative Design*. 3th ed. London, Paris & New York: Cassel Petter & Galpin, 1930. Consultado em 5 Janeiro 2010. <http://www.archive.org/details/principlesofdeco00dres>.

ELEB, Monique e DEBARRE, Anne. *Architectures de la vie privée: maisons et mentalités, XVII^e-XIX^e siècles*. Bruxelas: A.A.M. Hazan, cop. 1999.

LINO, Raul. *Casas Portuguesas: Apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*. 11.^a ed. Lisboa: Cotovia, 1992.

MESQUITA, Marieta Dá. “Publicações de Arquitectura entre a Monarquia e a primeira República.” *Viva a República*. Separata de *Jornal Arquitectos* 241, Outubro–Novembro–Dezembro 2010.

MUTHESIUS, Hermann. *The English House*. Traduzido por Janet Seligman. Londres: BPS Professional Books, 1987.

RICH, Rachel. “Designing the Dinner Party,” in *Intimus Space: Interior Design Theory Reader*, 292-296. 2nd ed. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd., 2008.

RIO-CARVALHO, Manuel. “A Arte Nova, Modernidade domesticada, sentimentalidade projectada,” in *Estética do Romantismo em Portugal: Actas do Colóquio*. Lisboa: Grémio Literário, 1974.

SERALOCSENUM. “A ‘Casa portuguesa’.” *Revista de Turismo*, 20 Agosto 1916, 28.

THORNON, Peter. *L'Époque et son style*. Traduzido por Jean-François Allain. Paris: Flammarion, 1986.

“Bennett & Co., Westminster Sanitary Works, London, S.W.” *Academy Architecture and Architectural Review* 41, Janeiro-Junho 1912, 151.

“Casa do Sr. Abel da Cruz na Avenida Ressano Garcia. Projecto e execução do constructor civil, J.R. José Prieto.” *A Construção Moderna* 202, 20 Outubro 1906, 71-73.

“O conselheiro João Arroyo – compositor.” *Ilustração Portuguesa* 12, 4 Maio 1906, 56.

“Regulamento de Salubridade das edificações urbanas.” *A Construção Moderna* 201, 10 Outubro 1906, 66-67.

“Regulamento de Salubridade das edificações urbanas.” *A Construção Moderna* 202, 20 Outubro 1906, 72.

“Regulamento de Salubridade das edificações urbanas.” *A Construção Moderna* 203, 1 Novembro 1906, 82-83.

“Regulamento de Salubridade das edificações urbanas.” *A Construção Moderna* 204, 10 Novembro 1906, 90-91.

“Um artista.” *Ilustração Portuguesa* 260, 13 Fevereiro 1911, 220-221.

“Um grande artista decorador: Raul Lino.” *Ilustração Portuguesa* 228, 4 Julho 1910, 18.

“Villa Stiller, Sorau, Hall, Erdmann und Spindler, Architects.” *Academy Architecture and Architectural Review* 25, Julho-Dezembro 1903, 130.

23 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 4 – ARQUITECTURA PORTUGUESA

*Super-realismo, ou o involuntário surrealismo de Cassiano Branco*¹**Paulo Tormenta Pinto**

ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa

CIAAM – Centro de Investigação em Arquitectura e Áreas Metropolitanas

DINÂMIA'CET, Instituto Universitário de Lisboa

José-Augusto França, num artigo intitulado “Cassiano por Paradoxo”², refere o arranha-céus da Avenida da Liberdade como um “gesto feio”, que quase fora erguido na capital do Império. Aludindo ao texto de António Sérgio, de 1926, “Reino Cadaveroso”³, França promove um olhar provocatório em relação a um Portugal, que considera limitado, onde a arquitectura de Cassiano conseguiu encontrar espaço para, num primeiro momento, trazer ao de cima a utopia da Caparica e dos deslumbrantes lugares do cinema, transformando-se num segundo momento num instrumento satírico e provocatório.

“O paradoxo está nisso: de, por imposição (de quê, de quem – cultura, Estado, gente?), não ter feito mais Édens ou Victórias, ou cidades sem pessoas, e fazer para as pessoas que eram o que podiam ser, cadaverosas – o Portugal do seu tamanho, com o quase arranha-céus erguido, em gesto feio, na capital do respectivo Império...”⁴

O Arranha-céus da Avenida da Liberdade surgira publicado no *Diário de Lisboa*, de 15 de Março de 1943, como enquadramento de um artigo do próprio arquitecto Cassiano Branco, intitulado “Lisboa do Futuro – Projecta-se a Construção dum Arranha-céus na Avenida da Liberdade”. No desenvolvimento do artigo, Cassiano questionava-se pelo facto de não existirem edifícios de grande porte na cidade de Lisboa, considerando que esta tipologia seria imprescindível para a asserção de Lisboa como primeira capital da península à frente de Madrid e de Barcelona. O monumental e ousado edifício para a Avenida da Liberdade acabou, porém, por não ser viabilizado. No entanto, e apesar da forma e dos atributos acessórios desta proposta de Cassiano, nela estava contido tudo o que de mais moderno existia – um centro comercial e habitações tipo *apartment*, tudo isto com o objectivo de servir uma classe média, que na opinião de Cassiano Branco era sempre esquecida. A ideia de um arranha-céus sintonizava-se com o interesse que Cassiano tinha na cultura americana, argumentando que os *apartaments* seriam em elevado número e que ostentariam todas as comodidades modernas como água, luz, aquecimento, etc.

O “paradoxo” que José-Augusto França refere está na linguagem adoptada por Cassiano Branco, uma vez que a notável e inovadora construção se reveste de um género historicista, assumindo pouco a modernidade que lhe era subjacente enquanto programa. A construção de aspecto maciço, espesso e pesado seria rematada no seu corpo mais alto por uma cobertura semelhante à do edifício da

¹ Texto feito com base em PINTO, Paulo Tormenta. *Cassiano Branco (1897-1979): Arquitectura e Artificio*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007;

² FRANÇA, José-Augusto. “Cassiano por Paradoxo” in AA. VV. - *Cassiano Branco: uma obra para o futuro*, ed. Câmara Municipal de Lisboa, Pelouro da Cultura. Lisboa: Edições Asa 1991;

³ SÉRGIO, António. “O Reino Cadaveroso.” *Obras Completas – Ensaios*, Tomo II. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1926;

⁴ FRANÇA, José-Augusto. “Cassiano por Paradoxo” in AA. VV. - *Cassiano Branco: uma obra para o futuro*, ed. Câmara Municipal de Lisboa, Pelouro da Cultura. Lisboa: Edições Asa, 1991;

Vinha e do Vinho (1941), através de um telhado piramidal, interceptado por um arco ao centro e coroada por grandes pináculos, ao gosto barroco. Os outros dois corpos mais baixos, de cobertura amansardada, apresentavam um ritmo de vãos constante, enquanto ao nível da Avenida uma galeria contínua de arcadas marcaria o ritmo da arquitectura para os peões, sendo o ingresso localizado no eixo de simetria do edifício.

A Avenida da Liberdade seria uma vez mais palco para uma das realizações de Cassiano. Desta vez a Avenida receberia o “gigantismo” de um arranha-céus que (apenas com 16 andares) romperia a pacata cércea do *boulevard*. O projecto de Cassiano, tal como *O Avejão Lírico* de António Pedro, pressupõe uma estranha peça teatral onde os actores se movem num palco limitado por um cenário de pequenas dimensões. O arranha-céus de Cassiano, moderno pelo programa, apresenta-se arcaico e historicista em termos compositivos. Em António Pedro o gigante Avejão tem mãos que apesar de grosseiras adquirem a leveza de asas de pássaro, sendo a figura do temerário gigante contrastada com a cândida flor que, delicadamente, transporta. No imaginário de António Pedro os “gigantes, cruéis, violentos, plenos de humor, de carne e sexo, são recusados pelo próprio exagero da sua necessidade física”⁵. Uma metamorfose tão trágica como a de Cassiano, que igualmente luta contra um espaço e um tempo irremediáveis, que colocam na mesma cena os homens e os fantasmas da sua própria existência.

Cassiano apresentava esta audaciosa proposta com a intenção de publicar um livro cujo título seria *Lisboa do Presente e do Futuro*, uma obra que visava antecipar os séculos futuros, um escrito, tal como explicava o arquitecto, para abordar o problema da construção habitacional em Lisboa, um livro que falaria da ausência de mecanismos de controlo urbanístico na cidade, afirmando que aquilo que existia eram apenas “linhas gerais, esquemáticas, sem o menor valor técnico, e umas tentativas de pormenor de algumas ruas e praças”⁶. Cassiano Branco afirmava-se como um defensor da classe média que, segundo ele próprio, assistia ao aumento dos preços dos imóveis sem que tivesse acesso à habitação nos edifícios de grande porte que se estavam construindo em Lisboa. Chegava mesmo a dizer que dentro em breve com “esses grandiosos e desabitados edifícios a cidade dar-nos-á o aspecto dum admirável cenário para uma peça como *Electra e os seus Fantasmas*”⁷.

Ainda assim a resposta da Câmara Municipal de Lisboa, pela mão do seu director dos Serviços de Urbanização e Obras, Eng. Frederico Ulrich, não se fez tardar, repudiando as afirmações de Cassiano Branco, bem como a ideia de construir um arranha-céus em Lisboa. A Câmara considerava que Lisboa não tinha as mesmas necessidades que algumas cidades da Europa e América, que haviam experimentado aquele modelo tipológico, e deste modo rejeitava terminantemente qualquer ideia semelhante, que iria destruir a cércea da Avenida.

Apenas uma década depois, Cassiano Branco consegue dar corpo à ideia de construir um arranha-céus em Lisboa. O alto edifício foi erigido, em 1951, na Praça de Londres, caracterizando-se pelo balcão imperial do primeiro piso e por uma esguia cobertura de quatro águas, encimada por uma esfera armilar. Este arranha-céus de 11 andares representa a fusão da inspiração barroca joanina da a cultura americana dos edifícios em altura.

Numa espécie de contracorrente em relação ao curso da história, Cassiano Branco invertia, em definitivo, o rumo intenso da sua arquitectura dos anos 1930. A arquitectura de Cassiano Branco que havia entrado em cena, estabelecendo um diálogo com a cultura internacional, da *Città Nuova* de Sant’Elia às *villas* de Mallet Stevens, aos armazéns de Mendelsohn, ou a Hilversum de Dudok, sucumbia numa profunda intriga quase tão-somente com a cultura nacional do passado, através da evocação dos mitos que estão presentes na identidade portuguesa. Os pujantes ensaios

⁵ Ver FRANÇA, José-Augusto. “A pintura do Avejão Lírico de António Pedro” in *Da Poesia Plástica*, Lisboa, 1951;

⁶ AA.VV. “Lisboa do Futuro – Projecta-se a Construção dum Arranha-Céus na Avenida da Liberdade” in *Diário de Lisboa*, 15 de Março de 1943;

⁷ *Idem*;

vanguardistas, realizados por Cassiano Branco nos inúmeros prédios de rendimento dos anos 1930, que se diluíam no crescimento da cidade moderna ao longo das novas avenidas, transformavam-se agora em protagonistas da cena urbana, ostentando fragmentos formais de um passado arquitectónico inspirado na cultura portuguesa.

A arquitectura de Cassiano Branco, desta época, não se materializava apenas numa procura estilística do passado, caracterizava-se também por uma justaposição de elementos, todos eles redimensionados. Esta superação realista da obra de Cassiano Branco é visível na desmesura da chaminé do arranha-céus da Praça de Londres, nas espessas cantarias que emolduram as janelas, na improbabilidade dos pináculos que encimam a construção, na delicadeza da esfera armilar que remata o telhado pontiagudo. A revista *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)* nº 165, de 1951, dedicava um extenso artigo ao Arranha-céus da Praça de Londres, edifício promovido pela Sociedade Industrial de Construções, Lda., que com os seus 60 metros de altura era o mais alto até à época construído em Portugal. A dimensão multifuncional do edifício permite conjugar, depois da cave onde se situa a habitação do porteiro e as arrecadações, áreas destinadas a comércio no piso térreo, com um requintado programa habitacional que se desenvolve de acordo com o perímetro da torre e dos corpos mais baixos situados na Praça de Londres e Avenida de Roma. Os últimos pisos contemplam espaços destinadas a “escritórios, estúdios e gabinetes de trabalho para arquitectos, engenheiros, etc.”⁸. A variação programática que vai ocorrendo no desenvolvimento vertical do edifício transforma-o numa espécie de cidade em altura, contida e delimitada por uma membrana temática que relaciona a construção com a cidade em geral.

O tematismo de Cassiano Branco vai além de uma simples produção de inspiração nacionalista, a ênfase de determinados momentos do projecto promove um outro entendimento da sua obra. A pretensão de uma acção conciliadora entre modernidade e tradição, que, como sugeria Thomaz Ribeiro Colaço, deveria ser procurada numa “ficção portuguesa, implacavelmente portuguesa, dentro da qual os aperfeiçoamentos do moderno fossem conquistas”⁹, surge em Cassiano Branco em composições que agigantam a escala dos elementos rebuscados ao passado. Um super-realismo informa a leitura dos seus edifícios deste período ou, eventualmente, um involuntário surrealismo.

Cassiano Branco no limiar dos anos 1940

Três anos antes da pioneira exposição surrealista da Casa Repe, Cassiano Branco inicia, em 1937, o longo processo do Portugal dos Pequenitos, que virá apenas a terminar em 1961. Durante quase um quarto de século Cassiano dedicou-se a elaborar um parque povoado por construções à escala das crianças com o objectivo de edificar em miniatura os mais relevantes momentos da arquitectura portuguesa, todos eles remontados numa nova ordem. Na área do parque destinado a Lisboa, o arco da Rua Augusta aparece fundido com a Torre de Belém, existindo ainda uma citação da Casa dos Bicos, sendo que ao longe ainda podemos ver a Sé de Lisboa e o Castelo de São Jorge. Tudo isto justaposto e fundido na mesma construção, trata-se de um amálgama de histórias compostas como uma alucinação formal. O mesmo acontece nas outras áreas de Portugal Monumental com a secção de Coimbra a fundir o porticado barroco de Santo António dos Olivais com a universidade e com a Sé, ou nas típicas casas portuguesas que surgem em proximidade, estranguladas pela escala e pela implantação. O Portugal dos Pequenitos é, para Cassiano Branco, a possibilidade de manipulação do mundo e da arquitectura, permitindo-lhe a recriação de uma realidade distorcida no tempo e na escala e deslocada no espaço.

⁸ *Ibid.*;

⁹ COLAÇO, Thomaz Ribeiro. “Elogio a Lisboa Antiga” in AAVV *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3.ª série, n.º 3, Junho de 1935;

A experiência do Portugal dos Pequenitos galga os muros do parque de Santa Clara e assume-se como discurso retórico da arquitectura de Cassiano, afirmando-se como possibilidade estilística. É também este o entendimento que orienta o edifício da Junta Nacional da Vinha e do Vinho, de 1941, situado na esquina da Rua Mouzinho da Silveira com a Rua Rosa Araújo. Neste edifício Cassiano Branco elabora uma arquitectura aparentemente nacionalista, em que o edifício se adapta à morfologia do quarteirão, tendo elegido a esquina para realizar a marcação do ingresso. A experiência de observação deste projecto no local convida a uma análise particular da proporção das formas, aquilo que aparentemente teria a simples leitura de uma justaposição de elementos estilizados da arquitectura portuguesa de outros tempos, apresenta-se como uma mescla de fragmentos díspares de proporção encorpada. A inspiração barroca, presente no edifício da Praça de Londres, surgia igualmente nesta construção – visível no desenho da cobertura e na afirmação dos pináculos que pontuam os limites do edifício. O contraste desta aportação joanina dá-se na conjugação com os vãos, rasgados horizontalmente e emoldurados em espessas cantarias, lembrando a arquitectura apalaçada do Norte de Portugal. Simetricamente em relação ao ingresso, duas enormes aberturas são tratadas com um sistema de grelhas inspirado em construções vernáculas do Alentejo. Além destes elementos, um enorme escudo de Portugal sustém a obra como construção do Estado. O *lettering* moderno que, tal como uma poesia visual, identifica o edifício pesa sobre a porta (estreita e de pequena dimensão em relação à restante construção), aparecendo colocado entre duas pequenas janelas. O gigantismo desta obra torna-se ambíguo, pela espessura corpulenta e baixa da edificação. Esta arquitectura que se constrói sobre uma estética que aparentemente se referencia no orgulho nacional, acaba por assumir-se pelo excesso como uma ironia da própria condição portuguesa.

O que atribui especificidade à obra de Cassiano Branco é o modo como trabalha os dados recolhidos, isolando a sua obra em relação à dos seus contemporâneos. Na obra de Cassiano os dados do passado são reconvertidos num “dimensionismo”¹⁰ que lhes amplia a evidência. É este o processo que lhe permite ajustar ao tempo presente uma arquitectura formulada através do *collage* do passado. A pesquisa sobre a arquitectura portuguesa que Cassiano inicia com o Portugal dos Pequenitos permite-lhe elaborar, através da história, recortes de erudição que, remontados, se tornam de fácil apreensão pelas massas.

A cidade, em particular Lisboa, emerge como campo de acção de Cassiano Branco, a sua arquitectura implanta-se na estrutura da cidade pré-delineada, sendo na relação que os factos arquitectónicos estabelecem entre si que Cassiano monta o enredo urbano. Foi este processo que lhe permitiu, em sucessivos momentos, deixar a sua marca, quer na década de 1930, em abstractos jogos de plasticidade, que qualificam longos eixos urbanos – a Avenida António José de Almeida, a Avenida Pedro Álvares Cabral ou a Rua Nova do Arco de São Mamede –, quer depois da década de 1940, na densidade de edifícios como o da Junta Nacional da Vinha e do Vinho, o arranha-céus da Praça de Londres ou a esquina da Avenida Fontes Pereira de Melo, n.º 25 (de 1948).

Se na década de 1930 as séries de edifícios de acompanhamento exploravam as cambiantes de uma observação em movimento, a partir dos anos 1940, o ambíguo monumentalismo de expressão nacionalista das operações pressupõe uma outra relação, de maior permanência. Os edifícios emergem no contexto da cidade lançando pistas para um outro quadro de relações. É isso que acontece entre o arranha-céus da Praça de Londres e o prédio da Avenida de Roma, n.º 54 (de 1951), este último encimado por um elemento escultórico representando um pedreiro, ou construtor.

¹⁰ FARIA, Dutra. *De Marinetti aos Dimensionistas*. Conferência lida na I Exposição dos Artistas Modernos Independentes, em 20 de Junho de 1936, Edição Império, Lisboa, 1936. Ver o manifesto redigido por Charles Siriato, conhecido por *dimensionismo* que contém as assinaturas de António Pedro, Moholy-Nagy, Arp, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Picabia, entre outros.

A figura escultórica parece controlar toda a Avenida de Roma, sobretudo quando se analisa desde o topo norte. Acima da silhueta dos prédios irrompe a escultura do “grande construtor” e ao longe, o telhado aguçado do arranha-céus da Praça de Londres. Estas duas realizações marcam o recorte da Avenida com o céu.

No cenário urbano, uma personagem tão antagónica – entre o “trolha” pintado por Júlio Pomar (em 1947) e a evocação maçónica – parece observar do alto os movimentos da cidade, coroando o prédio e relacionando-se à distância com o ornamentado *building* da Praça de Londres. Neste particular momento de remate da cidade com o céu revela-se a cidade de Cassiano Branco, que acontece no fugaz mapeamento que podemos construir sobre o planeamento das avenidas.

A cidade de Cassiano edifica-se numa base geográfica imersa na Lisboa canónica, estabelecendo um quadro de relações próprias que o arquitecto emoldura numa efabulação narrativa que paira sobre as ruas e avenidas, tal como *O Avejão* de António Pedro.

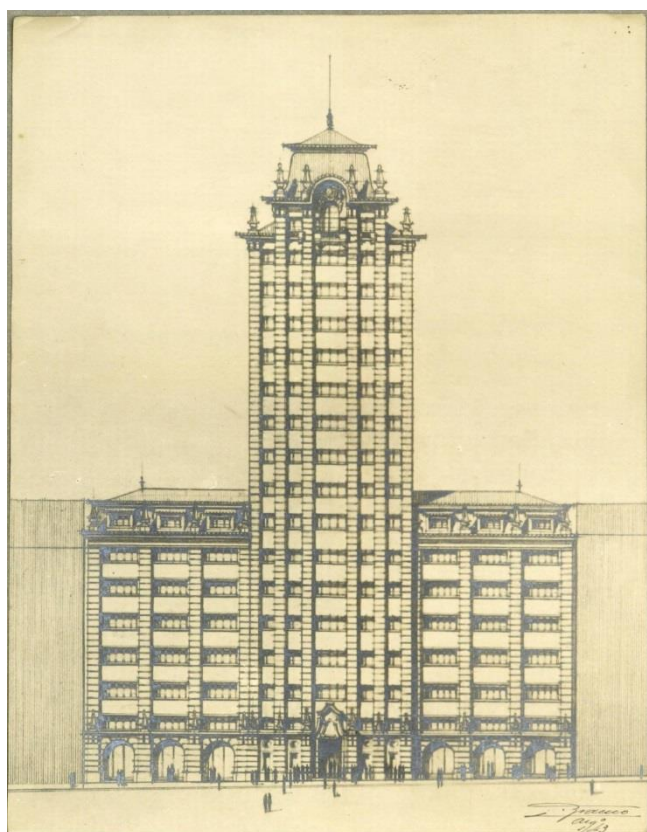


Fig. 1 - Cassiano Branco: Alçado de Arranha-céus para a Av. da Liberdade, Lisboa, de 1943.

[Espólio Cassiano Branco, Arquivo Municipal de Lisboa/PT/AMLSC/CB/05/39/04]



Fig. 2 – Foto do arranha-céus da Praça de Londres. © FG+SG

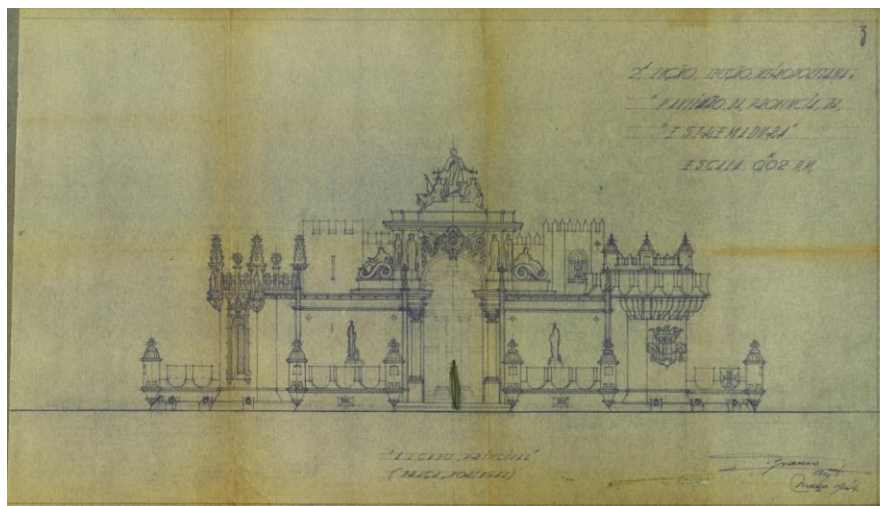


Fig. 3 (a) – Cassiano Branco: Secção Metropolitanas, Pavilhão da Província da Estremadura, 1944 [Espólio Cassiano Branco, Arquivo Municipal de Lisboa/PT/AMLSB/CB/01/12/07]

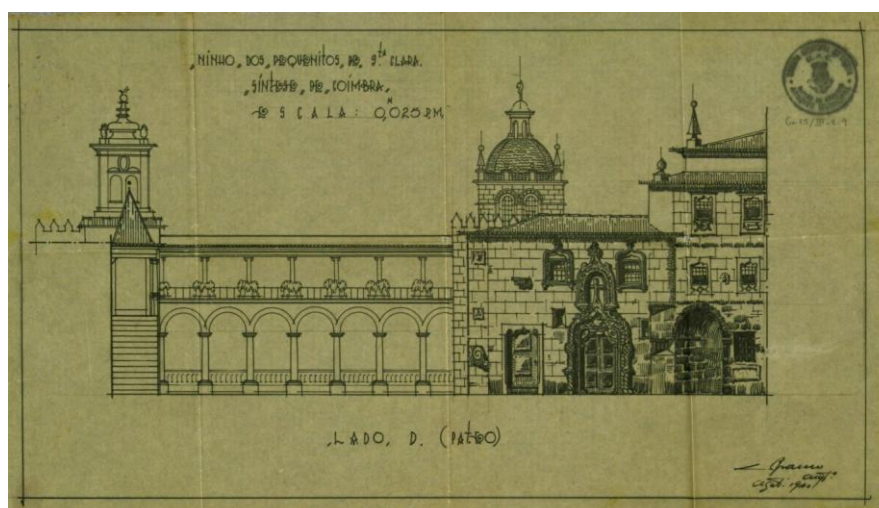


Fig. 3 (b) – Cassiano Branco: Ninho dos Pequenos de Sta. Clara. Síntese de Coimbra, pátio, 1940. [Espólio Cassiano Branco, Arquivo Municipal de Lisboa/ PT/AMLSB/CB/01/01/09]

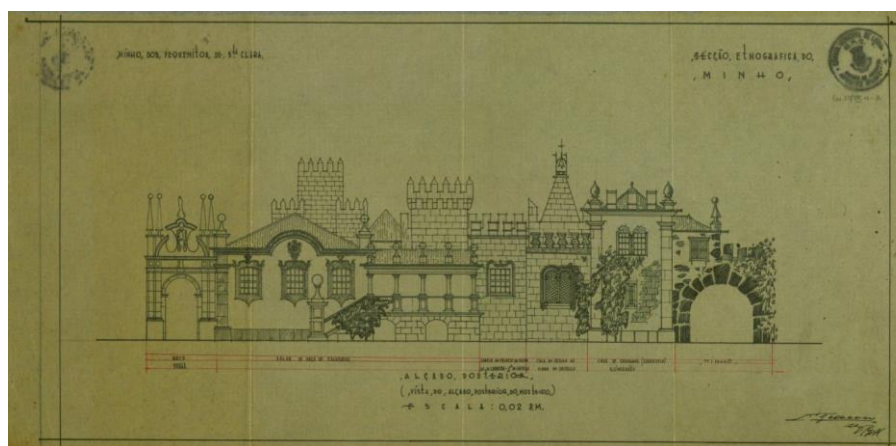


Fig. 3 (c) – Cassiano Branco: Secção Etnográfica do Minho, 1944 [Espólio Cassiano Branco, Arquivo Municipal de Lisboa/ PT/AMLSB/CB/01/13/03]



Fig. 4 – Foto do Instituto Nacional da Vinha e do Vinho. © FG+SG



Fig. 5 – Vista da Avenida de Roma. © FG+SG

23 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 4 – ARQUITECTURA PORTUGUESA*O Enigma da Hora: surrealismo e arquitectura portuguesa***Jorge Figueira**

Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra

A arquitectura portuguesa da segunda metade do século XX tem uma relação intersticial com o surrealismo que a leitura historiográfica corrente, centrada na aferição da modernidade, entendida como relação de parentalidade com o “racionalismo”, não tem considerado.

Como temos vindo a investigar, em particular na dissertação de doutoramento que apresentámos na Universidade de Coimbra em 2009, entendemos que a arquitectura portuguesa é rica em estratégias que visam deslocar ou recriar a relação, sempre em perca, com o “centro”. Nos casos de estudo que apresentamos, entendemos que esses itinerários cruzam-se com metodologias, figurações, sensibilidades, que propomos próximas do surrealismo.

Esta cumplicidade livre com o surrealismo permite que a arquitectura portuguesa ganhe espaço e descentralize a sua performance, assumindo a sua marginalidade: quer pela introdução do anedótico ou do trocista, que transborda na obra de Pancho Guedes, quer por uma superação por excesso de realismo, que situamos em particular na obra de Manuel Vicente.

Às vezes esta estratégia é deliberada e beligerante face às veleidades olímpicas e higienistas da arquitectura moderna. Outras vezes, é o próprio processo e a vida decorrente que dá às obras o clima de um cadáver esquisito.

Consideramos dois momentos fundamentais no atravessamento dessa brisa anti-racionalista: os anos 1960/70, em que em Portugal tudo é algo sussurrado, mas Pancho Guedes em Moçambique e Manuel Vicente em Macau, falam alto; e os anos 1980, em que o espaço é aberto e a fruição é mais livre, e Pancho Guedes e Manuel Vicente ganham também por isso uma nova centralidade, que se revelará, no entanto, efémera.

A estratégia de Pancho Guedes, que retrocede do surrealismo até ao dadaísmo, revela-se no modo como tudo na sua obra é ornamentalizado, transformado em figura, em ilustração parasitária, porque sabe que esse é o obstáculo maior em face do higienismo e do produtivismo moderno. Como complicar à fluência da máquina? Como prejudicar a operação da máquina? Pancho arcaíza o moderno, e moderniza o arcaico, recusa a linha justa, a que prefere uma erupção de linhas entrelaçadas, em nojo da simplicidade. Cita Salvador Dalí – “odeio a simplicidade em todas as suas formas” – acrescentando: “e eu também, quase sempre”. Do ponto de vista táctico, Pancho circula no Team 10, que está, na prática, a dissolver a doutrina da arquitectura moderna; mas a sua estratégia é dadaísta, não visa substituir este programa por outro, fazer uma revisão ou adaptação, mas provar que “o sistema mais aceitável é não ter nenhum” como Tristan Tzara escreve no Manifesto Dada de 1918. Pancho faz uma espécie de wikipedia dos estilos, nivelados e redefinidos com a sua caligrafia, não no sentido da anulação e polimento, mas como cabeças do mesmo monstro lírico. São analisados, neste quadro, o Polana Bar, Lourenço Marques, 1954-55; o “Leão Que Ri”, Lourenço Marques, 1956/58; e a Igreja da Sagrada Família, Machava, 1964.

No caso de Manuel Vicente, analisaremos o Arquivo Histórico, Macau, 1983/85; a Teledifusão de Macau TDM, Macau, 1985/88; e a Casa dos Bicos, Lisboa, 1981/83

(com José Daniel Santa-Rita). A partir dos anos 1970, Manuel Vicente evolui no sentido de uma abordagem cada vez mais literária e anti-racionalista, que implica o uso da “colagem”, da réplica, da ampliação, do uso da cor e de uma saturação da geometria. O resultado é um espaço denso, labiríntico, electrizado. Macau é um território disponível para este projecto. Um recorrente uso de grelhas geométricas, com base no quadrado, formula a ordem que escapará sempre. Não são “traçados reguladores” mas dispositivos físicos que permanecerão na previsível ruína dos edifícios. Ou que, num uso hiperbólico, produzem o efeito contrário à ordem: no Arquivo Histórico, a grelha quadrangular é utilizada como um vírus em propagação, um geometrismo que esconde a sua lógica, criando um espaço labiríntico e saturado. A intervenção na Casa dos Bicos é uma transposição directa da teoria e da prática de Macau para um edifício patrimonial em Lisboa, e significa, em qualquer contexto, um excesso da forma e do não correspondente significado. O desenho das molduras das janelas, na fachada reconstituída, é feito por António Marques Miguel, em evocação livre do manuelino, acrescentando ao edifício ainda outra camada ficcional.

António Marques Miguel é outro arquitecto que nos interessa mapear. O Hotel do Cabrestante (Funchal, 1986), um projecto não realizado, é a demonstração de um formalismo exuberante, onde a arquitectura é carregada nos seus extremos. A obra de Marques Miguel remete para um “demasiado arquitectónico”, onde até o acidente é geometrizado. A obsessão pela geometria tem também aqui uma presença que supera qualquer veleidade ordenadora; transborda para um subconsciente activado pelo projecto.

Regressando aos anos 1960/70, para fecharmos este ciclo, Marcelo Costa é um arquitecto com uma motivação plástica e gráfica que está para lá do exercício racionalista ou orgânico da corrente moderna. No Navio Azul (Funchal, 1969-74), faz uma obra pop, ao aparentar o edifício com a figuração de um barco. Mas a coreografia de um barco permanentemente em terra, construído na avenida marginal do Funchal, tem também uma inscrição surrealista, que é possível reencontrar na sua produção, nomeadamente no projecto para o Auditório Kodak, em Los Angeles.

Em “Mapping the Postmodern”, Andreas Huyssen escreve: “o pós-modernismo dos anos 60 era caracterizado por uma imaginação temporal que exibía um poderoso sentido de futuro e de novas fronteiras, de ruptura e descontinuidade, de crise e conflito generalizado, uma imaginação remanescente de antigos movimentos vanguardistas continentais como o Dada e o surrealismo.”

Nesse sentido, propomo-nos ainda entender o pós-modernismo como um surrealismo – avançado com a inclusão do pop – do final de século.

23 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 4 – ARQUITECTURA PORTUGUESA***A Construção do Quotidiano: Arquitectura ‘Bread-and-butter’ no Sul de Portugal, 1925-1950*****Ricardo Agarez**

The Bartlett School of Architecture – University College London

Introdução

Em 1942, em plena Segunda Guerra, o historiador e crítico de arquitectura inglês John Summerson fazia eco das preocupações do seu tempo defendendo que a prática profissional dos arquitectos tinha de se tornar *eficaz* na vida inglesa. Num futuro pós-guerra, importava alcançar um patamar em que a grande massa de edifícios ordinários fosse bem desenhada e construída, ao invés de “tentar voar ao nível do poeta-inovador Le Corbusier” (Summerson 1942, 242). Com a concentração ou declínio dos clientes tradicionalmente fortes do arquitecto (aristocracia, Igreja e grandes corporações), este já não podia desdenhar encomendas como a pequena habitação e o comércio do dia-a-dia, ou deixar o desenho urbano e a aplicação de regulamentos nas mãos de desenhadores e engenheiros. Em resposta, e coincidindo com o desenvolvimento dos grandes planos de substituição da habitação colectiva vitoriana, uma nova geração de arquitectos em Londres, Liverpool, Leeds e Coventry seguia percursos profissionais até então pouco explorados: em funções públicas na esfera do Estado-providência ou assalariados de escritórios aos quais muita da obra pública era subcontratada, produzindo habitação subvencionada e estruturas para a saúde e a educação. Chamada por Summerson de “arquitECTURA oficial” ou “assalariada,” e desde sempre menosprezada pelo culto instituído do “arquitecto-de-placa-de-latão” (com escritório próprio), foi para esta prática que as novas gerações se viraram, em busca “daquelas três coisas essenciais para qualquer arquitecto vivo – pão, manteiga e a oportunidade de construir” (*Ibid.*, 235). Para uma profissão cronicamente frágil, o pós-guerra veio a ser, por via destas novas frentes de trabalho, um período de grande poder e prestígio (Crinson & Lubbock 1994, 3-4).

Summerson deu ao seu artigo um título inspirado: “Bread & Butter and Architecture”. Numa tradução empírica para português, função do sentido dado pelo autor, a expressão refere-se a uma “ArquitECTURA do Ganha-pão” que segue dois eixos principais: a arquitectura do quotidiano, feita nas pequenas obras para clientes com uma agenda pragmática e intuítos económicos definidos (habitar, vender, arrendar); e a arquitectura de promoção pública, concebida nos gabinetes oficiais ou em regime de *outsourcing*, prática através da qual a profissão adquiriu relevância nas décadas médias do século passado – em Inglaterra, em Portugal e em outros locais – mas que, na cultura arquitectónica portuguesa, é escassamente reconhecida. Enquanto a arquitectura oficial portuguesa no Ultramar começa a ser alvo de estudo atento (p. ex. Milheiro 2012), a correspondente metropolitana desenvolvida nos gabinetes das direcções-gerais dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) e Serviços de Urbanização (DGSU), do Fundo de Fomento da Habitação ou do Gabinete Técnico da Habitação da Câmara Municipal de Lisboa, entre muitos outros, aparece como campo potencialmente rico para novas leituras cruzadas.

O presente texto deriva em parte de uma investigação mais alargada que examina a arquitectura de todos os dias praticada na primeira metade do século XX numa situação periférica, onde adquire expressão especial: longe dos grandes centros, a pequena encomenda gera obra partilhada por arquitectos profissionais e por engenheiros, desenhadores e construtores; para ali se projecta, nos

gabinetes centrais, obra pública onde regras e programas nacionais se adaptam a circunstâncias locais. Olhando para o Algarve, as relações entre as correntes modernista e regionalista foram analisadas num contexto concreto, perante condicionantes específicas e em negociação com costumes enraizados, procurando adoptar uma perspectiva deslocada dos modelos teóricos construídos sobre o tema, em sedes metropolitanas, então e em momentos posteriores. O Algarve, com características e tradições arquitectónicas que capturaram a atenção de uma miríade de posições e tendências ao longo do século – das mais conservadoras às mais progressistas –, surge como um caso especialmente pertinente para um estudo desta natureza.

Partindo de uma amostra ampla de objectos desenhados e/ou edificados quotidianamente e da análise dos contextos sociais e culturais, das tradições prevalecentes e ultrapassadas e do papel de diferentes intervenientes no âmbito construído, quis-se assim ampliar o universo habitual de referências canónicas da história e cultura arquitectónicas portuguesas, contribuir para a integração de objectos e fenómenos pouco considerados em narrativas assentes nas melhores obras dos autores já consagrados, e reiterar a importância que a arquitectura de todos os dias tem enquanto expressão de períodos, práticas e correntes locais, nacionais e internacionais. Tomando inspiração das palavras de Summerson e do seu sentido, este ensaio põe em relevo a arquitectura *bread-and-butter* que preenche cidades, vilas e lugares de Portugal através do exemplo da habitação de promoção pública no contexto algarvio.

Quando o foco de estudo é transferido das obras constituintes do cânone para os objectos quotidianos, um efeito secundário torna-se aparente: as primeiras, solidamente enraizadas na cultura arquitectónica dominante e então revisitadas, mostram-se mais *tal como elas são* e menos como essa mesma cultura os construiu – e, eventualmente, revelam-se elas próprias objectos feitos de pragmatismo e circunstância, ditados por imperativos *bread-and-butter*. Despidos da carga e do simbolismo que as grandes narrativas estabelecidas lhes outorgam, e suspensas estas por um momento, tais objectos ganham novos estratos de significado e a nossa leitura sai enriquecida, permitindo-nos rectificar distorções resultantes de uma certa cristalização característica das grandes narrativas, por vezes acentuadas pelo efeito de distância entre o objecto e o nosso olhar.

De entre o universo relativamente extenso de exemplos possíveis para ilustrar este argumento, este texto explora o caso dos bairros de habitação operária e económica projectados e/ou construídos para/em Olhão entre a terceira e quinta décadas do século. Sucede que um destes projectos, o “Bairro Municipal” de Carlos Chambers Ramos (1897-1969), erguido em ícone pela cultura arquitectónica portuguesa mas **nunca realizado**, veio por via deste processo de canonização a ensombrar a história, e a existência mesma, de uma série de outros projectos, esses sim realizados e exemplares de um dos eixos da arquitectura *bread-and-butter* a que se referia Summerson: a obra de encomenda pública para realização em grande escala. Arquitectos e engenheiros portugueses estiveram, ainda desde a Primeira República mas especialmente no período fascista, em grande medida dependentes desta encomenda, tanto enquanto servidores públicos como enquanto profissionais liberais. Não se tratava da pequena encomenda do promotor ou construtor civil (o grau mais quotidiano – literalmente – desta arquitectura não excepcional), mas sim da obra que, a partir da definição de tipos optimizados para aplicação nacional, foi ajustada a circunstâncias locais e preencheu malhas urbanas inteiras, substancialmente ampliando os centros urbanos.

Suspendendo a narrativa comumente adoptada pelo discurso histórico para descrever e compreender o Bairro Municipal, investigando o seu contexto e inserindo-o numa cronologia alargada, o projecto é despidido da sua aura historiográfica e ganha textura “real.” Ele forma parte de uma série de operações económicas, pragmáticas, lançadas em resposta a exigências concretas e considerações de ordem material e tecnológica: uma leitura que recupere estas dimensões quotidianas dará, sugere-se aqui, outra consistência a obras por vezes reduzidas ao papel de estampa ilustrativa de determinado conceito. As qualidades “reais” da prática de todos os dias – da “Arquitectura do Ganha-pão” – podem enriquecer a vida histórica das obras icónicas.

1925

Olhão era, na década de 1920, um importante centro piscatório e conserveiro do Algarve, cujo relativo progresso industrial se reflectia negativamente em condições habitacionais deficientes, densidade excessiva e salubridade inexistente. O mesmo tecido urbano que despertava o interesse de autores locais, nacionais e estrangeiros enquanto síntese de traços exóticos (mouros) e modernistas, com os seus volumes puros em crescimento piramidal – era causa de ansiedade política, de degradação física e moral, e um cenário perfeito para conspirações operárias e actividades ilícitas (p. ex. o contrabando, cf. Brandão 1924).

Os industriais conserveiros, ainda no período republicano, instalam trabalhadores em armazéns adaptados e improvisadas “ilhas” que baptizam com seu nome e perpetuam deficiências (Rodrigues 1997, 243). Alguns vão mais longe: Cândido do Ó Ventura (1893-1968), industrial e figura local, pediu ao seu cunhado Carlos Chambers Ramos, tirocinante em arquitectura, que desenhasse um conjunto de 15 casas para os seus operários. O chamado **Bairro Operário Lucas & Ventura** construiu-se junto à fábrica da sociedade, em 1924-1925, e foi uma operação modesta de habitação mínima e equipamento colectivo sumário (sanitários e lavadouro), que respondia a problemas recorrentes da habitação olhanense, como a falta de iluminação e ventilação naturais: um *layout* em *redans* em torno de uma rua interna multiplicava as paredes exteriores, replicando soluções típicas em habitação operária do virar-do-século. Empreendedor, Ramos publicou a obra em publicações lisboetas, como “valiosa etapa nas artes decorativas nacionais, pela sua estilização e pela sua maravilhosa adaptação às necessidades regionais” (Anón. in *Europa* 3, 1925: 15). Esta foi, contudo, um exemplo de pragmatismo e resposta às circunstâncias locais. O próprio autor descreveu como, embora tentado a “conservar o carácter cubista da maioria das construções [de Olhão, foi] levado, por um critério de conjunto, a cobrir esta série de pequenas casas por coberturas vulgares, tendo no entanto o cuidado de empregar na sua construção materiais exclusivos da região” (Ramos in *Arquitectura* 9, 1927: 133). Entre a experimentação arquitectónica combinando influências estrangeiras com formas populares protomodernistas, e a resposta discreta a uma encomenda modesta, prevaleceu a segunda. Grandes superfícies caiadas, telhados de quatro águas e volumosas chaminés evocam o carácter de um *Sul genérico*, comedido e abstractamente *regional*, mais do que as apregoadas qualidades plásticas específicas da casa olhanense. O pragmatismo construtivo e económico de Ramos possibilitou a realização da obra, que resistiu cinquenta anos até dar lugar, em 1988, a edifício de habitação para rendimento em altura (Olhão-CMO/SOPM-760/1987). À sua eliminação física correspondeu a elisão historiográfica: como já foi sugerido, o carácter conservador da proposta de 1924-1925 liga mal com a reputação histórica de Ramos como pioneiro do modernismo em Portugal (Pinto 2010, 344). O Bairro Lucas & Ventura, primeira obra, objecto pragmático, realizado e vivido, quase desapareceu como referência de estudo, substituído que foi nesse papel pelo Bairro Municipal.

1930

Casado com uma olhanense, Ramos continuou entretanto a projectar e a construir em Olhão nos anos 1920: o “Asilo para a Velhice” de 1925 (Almeida 1986) terá sido realizado em 1926-1928 (Nobre 1984, 127-128) segundo as linhas *regionais* escolhidas para o Bairro Lucas & Ventura. Laços familiares terão estado igualmente por trás da encomenda do celebrado **Bairro Municipal**, em data desconhecida: com efeito, sobre este projecto icónico, referência constante em estudos e publicações, resulta afinal difícil encontrar dados pormenorizados. Entre 1930 e 1931, Ramos fez uso do projecto na divulgação da sua prática: exibiu-o em Lisboa no I Salão dos Independentes e publicou-o em Espanha e na Alemanha, aproveitando os seus contactos internacionais. Aparentando cumprir o objectivo falhado em 1925, anunciou na revista alemã que o bairro se integraria no “evidente carácter árabe” de Olhão, a “vila cubista *par excellence*” (Ramos in *Wasmuths Monatshefte. Baukunst & Städtebau*, Junho 1931: 327). Nove anos e muitas citações depois, também Ramos empregava a analogia pictórica lançada em 1922 por António Ferro na *Ilustração Portuguesa*

(“Olhão, Terra Cubista”, 1922) e tornada fórmula publicitária duradoura, em representação do Algarve inteiro.

O projecto de Ramos, com 24 moradias em duas bandas opostas e simétricas, remete-nos para a imagem de um *Siedlung* fechado, formalmente autónomo; misto de vila operária, com o seu portão e rua interior, e troço do tecido urbano olhanense corrente, com frentes formadas pela repetição exacta, em pares, da mesma unidade habitacional (Agarez 2010). O arquitecto tomou como motivo principal de composição um dos mais admirados traços olhanenses – a escada exterior sobre arco, de acesso à açoteia –, e duplicou-o em espelho; criava assim um elemento favorito da arquitectura dos anos 1940 no Algarve, utilizado em numerosas obras entre as quais os **bairros de Casas para Pescadores de Olhão e Fusetá**, projectados por Inácio Peres Fernandes (1910-1989) para a DGSU em 1945 e construídos em simultâneo até 1949. A utilização da escada emparelhada nestas duas últimas obras foi, até hoje, motivo de frequentes equívocos, em relatos que tomam um projecto não realizado (o Bairro Municipal) por outro, distinto e efectivamente realizado mais tarde em dois locais (os bairros de Casas para Pescadores). Curiosamente, Ramos colocava este seu elemento de composição essencial sobre a rua interior, longe dos olhares externos; nas múltiplas aplicações subseqüentes, a dupla escada ganharia outra preponderância.

O argumento principal de Ramos era que as características tradicionais de Olhão admitiam uma proposta assumidamente moderna, tomando esta emprestados elementos comuns à tradição construtiva local e ao léxico modernista (como a cobertura plana), a par de outros de importância sobretudo composicional (como a dupla escada). Mas esta era, acima de tudo, uma proposta do Ramos modernista, revestida da linguagem arquitectónica que vemos noutros projectos seus do período (o Instituto Navarro de Paiva em Lisboa e o Bairro Económico no Funchal, por exemplo, ambos de 1931) e funcionalmente ambígua em relação ao costume local olhanense. Em Olhão, o pátio tradicional não era central, como nas casas de Ramos, mas traseiro e alongado, fulcro da vida privada na densa malha urbana da vila, de utilização intensa e em frequente desalinho. Por outro lado, a compartimentação das habitações de Ramos não interrompia a linhagem da casa popular olhanense ou trazia inovação significativa: uma sequência de espaços comunicantes, com valências simultâneas de circulação e vivência (“casa de fora”, refeições), evocava os *layouts* desenhados pelos construtores civis nos anos 1910 e 1920 em Olhão, que colocavam um quarto interior onde Ramos situava o pátio central. Ao mesmo tempo generosa e pouco racional, com o pátio a repercutir-se negativamente na economia da planta, a casa-tipo de Ramos estava longe dos exercícios em habitação mínima que ele próprio, em 1924-1925, e os seus colegas das repartições públicas, mais tarde, viriam a afinar. Esta relativa irracionalidade poderá explicar, pelo menos em parte, a não-realização do projecto publicitado em 1930-1931.

1945

Enquanto obras de relevo no domínio da habitação participada das décadas de 1930-1940 em Olhão “desapareciam” do registo histórico – casos do **Bairro do Consórcio Português de Conservas de Peixe** (1935-1938) e do **Bairro Económico na Horta da Cavalinha** (1945-1950), ambos por Eugénio Correia (1897-1987), obras *bread-and-butter* por serem não apenas fruto do seu trabalho em funções públicas mas também intimamente ligadas à tradição construtiva local –, o projecto de Ramos ganhava uma existência fictícia.

Agravada a carência de habitação acessível no pós-guerra – campo de acção arquitectónica especialmente intensa, como Summerson previra na bombardeada Inglaterra –, a portuguesa DGSU intensificou em 1945 os programas de cooperação técnica com os corpos administrativos nacionais: em especial, o das **Casas para as Classes Pobres** e o das **Casas para Pescadores**. A segunda fase de projectos para Olhão veiculou ambições reforçadas, em dimensão e significado urbano: 300 moradias para as Classes Pobres (arquitectos António Gomez Egea e Luís Guedes, 1946-1949) com escolas, lavadouro e, mais tarde, centro de assistência social polivalente (arquitectos Manuel Laginha

e Rogério Martins, 1951-1958); e uma “vila-dentro-da-vila” para 2480 famílias de pescadores em 1240 casas em banda de quatro tipos (de um, dois e três andares), igreja, escolas e centros comerciais, que ampliava de modo substancial a malha de Olhão (Olhão-CMO/SOPM, “DGSU. Casas de Pescadores”). Apenas um décimo deste ambicioso projecto de Peres Fernandes, encomenda da Junta Central das Casas de Pescadores em conjunto com esquemas para a Fuseta, Portimão e Ferragudo, chegou a realizar-se. Uma vez estudados os bairros de Barlavento num léxico genericamente regional (telhados de duas águas, alpendres com arcos de volta perfeita e chaminés “mouriscas”), o arquitecto alterou para os dois de Sotavento a forma da cobertura obedecendo ao costume local: açoteia, ‘pangaio’, platibanda e escada exterior; geminadas, as escadas marcavam expressivamente os alçados, como na proposta não realizada de Carlos Ramos e em muitos outros edifícios olhanenses do período. Em claro contraste com as construções que vinham substituir, os bairros de Peres Fernandes transpiravam largueza de traçado e facilitavam a manutenção da ordem pública, cumprindo os objectivos fisio-sociais e políticos já sugeridos no Bairro Municipal de Ramos; mas, além do pormenor icónico da escada emparelhada, entre os projectos de 1930 e 1945 pouco há em comum. A escala dos empreendimentos, o desenho urbano, o *layout* da célula habitacional – os seus traços arquitectónicos fundamentais, em suma, são claramente distintos. E no entanto os dois projectos, em conjunto com o do Bairro Operário Lucas & Ventura, estão solidamente estabelecidos na nossa cultura arquitectónica como um único, e simbólico, objecto.

Em 1986, o catálogo da exposição monográfica de Carlos Ramos na Fundação Calouste Gulbenkian confundia o Bairro Municipal de 1930 com o empreendimento Lucas & Ventura de 1925, tanto no texto quanto nas ilustrações (Almeida 1986): a partir de então, a data do projecto de 1930 foi sistematicamente recuada em cinco anos e este, função da sua data precoce, foi visto como o “primeiro acto de maturidade” do arquitecto Ramos e “no contexto nacional, como o primeiro exemplo de uma leitura moderna sobre a arquitectura tradicional” (Coutinho 2001, 44). Celebrando o valor simbólico do Bairro Municipal de 1930 como o “único” no universo da habitação económica do período, “em que houve a preocupação de usar a linguagem arquitectónica local” (Pacheco [1998], 165), este projecto frustrado, equivocadamente datado, tem sido repetidamente publicado como obra realizada, não apenas em Olhão mas também na Fuseta, ilustrado com imagens da maquete de Ramos, de 1930, e das Casas para Pescadores de Peres Fernandes, de 1945-1949, como se os dois fossem um único projecto (Pacheco [1998], Coutinho 2001, Fernandes 2005, Carvalho 2006, Pinto 2010). Largamente baseados em textos anteriores, estes contributos vêm perpetuando uma construção histórica de contornos imprecisos que se enquadra sem dificuldade nas narrativas canónicas da arquitectura portuguesa, onde Carlos Ramos joga um papel fundamental.

Vistos como propostas de arquitectura *bread-and-butter*, respostas pragmáticas a exigências circunstanciais, e despidos dos atributos que lhes foram conferidos em tempos recentes, os trabalhos de Ramos e Fernandes são apenas isso: habitações de promoção pública, condicionadas por limites orçamentais e tecnológicos e concebidas em larga escala – no caso de Fernandes – na penumbra dos gabinetes ministeriais. Carlos Ramos construiu em 1925, em feição conservadora, mas não construiu em 1930; Peres Fernandes construiu, sob a provável influência de Ramos, de Eugénio Correia e de muitos outros, em 1945-1949, em Olhão, Fuseta, Portimão e Ferragudo. A sua “arquitectura do ganha-pão”, canonizada sob o nome e a reputação de Ramos, tornou-se algo que não pretendeu ser, distorcida por referências eminentemente celebrativas.

Em 1950, estavam terminados em Olhão e na Fuseta os cinco bairros de habitação subvencionada desenhados em Lisboa, a partir de 1935. As 766 casas detinham uma presença forte na paisagem urbana e eram prova de uma visão metropolitana sobre a identidade moderna da vila, negociada e participada pelos costumes e agentes locais e validada em estudos exteriores à cultura arquitectónica; disso mesmo deram prova os testemunhos dos geógrafos Orlando Ribeiro sobre o bairro de pescadores de Fernandes (Ribeiro 1979 [1961], 68-71) e de Wilhelm Giese sobre as casas de Correia na Horta da Cavalinha (Giese [1964], 8-10). Foram as obras realizadas, e não os projectos

celebrados, que influenciaram arquitectos e não-arquitectos na sua actividade quotidiana e deram origem ao híbrido modernista local que distingue, ainda hoje, a paisagem construída de Olhão.

Notas finais

1. O presente artigo foi escrito entre Agosto e Setembro de 2012, para apresentação pública em Outubro do mesmo ano. Na revisão final para efeitos de publicação em rede das actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa, em Outubro de 2014, o autor decidiu proceder apenas a alterações mínimas e exclusivamente relacionadas com o cumprimento de requisitos editoriais (nomeadamente limite de palavras), por acreditar que todos os textos têm um tempo e um local próprios.
2. Este texto resulta em parte de investigação financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal) e desenvolvida pelo autor no âmbito da dissertação de doutoramento em História e Teoria da Arquitectura na The Bartlett School of Architecture, University College London, orientada pelo Prof. Adrian Forty e intitulada “Regionalism, Modernism and Vernacular Tradition in the Architecture of Algarve, Portugal, 1925-1965” (2013). A tese recebeu no Reino Unido o prémio Royal Institute of British Architects President’s Award for Outstanding PhD Thesis 2013 e está na base do livro *Algarve Building: Modernism, Regionalism and Architecture in the South of Portugal, 1925-1965*, a publicar pela editora Ashgate em 2015.
3. Os equívocos historiográficos em redor dos bairros de habitação económica de Olhão foram já discutidos pelo autor em outros textos, embora sob perspectivas distintas: vejam-se Ricardo Agarez, “Lisboa em Olhão / Olhão em Lisboa. História e Fábula em Três Bairros de Habitação Económica, desde 1925.” *Monumentos* 33 (2013); “Metropolitan Narratives on Peripheral Contexts: Buildings and Constructs in Algarve (South Portugal), c. 1950.” In *Peripheries*, ed. Ruth Morrow e Mohamed Gamal Abdelmonem. London: Routledge, 2013, 209-24; e “Olhão, Modern Vernacular and Vernacular Modernism.” In *First International Meeting EAHN – European Architectural History Network*, 128-35. Guimarães (Portugal): European Architectural History Network and Universidade do Minho – Escola de Arquitectura, 2010.
4. O autor agradece em especial ao Sr. Arquitecto Carlos Manuel Ventura Ramos (em homenagem póstuma), ao Sr. Engenheiro José Peres e à Sra. D. Cecília Alves (Câmara Municipal de Olhão), pela colaboração dispensada.

BIBLIOGRAFIA

Olhão-CMO/SOPM-760/1987 (Rua Manuel Martins Garrocho 40).

Olhão-CMO/SOPM (“DGSU. Casas de Pescadores”).

AGAREZ, Ricardo. “Olhão, Modern Vernacular and Vernacular Modernism.” In *First International Meeting EAHN – European Architectural History Network*, 128-35. Guimarães (Portugal): European Architectural History Network and Universidade do Minho – Escola de Arquitectura, 2010.

ALMEIDA, Pedro Vieira de. “Carlos Ramos: Uma Estratégia de Intervenção.” In *Carlos Ramos. Exposição Retrospectiva da Sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

ANÓN., “Arquitectura Regional.” *Europa* 3, June 1925, 15.

BRANDÃO, Raul. *Os Pescadores: A Vida Humilde do Povo Português*. Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1924.

CARVALHO, Ricardo. “Morada: Rua, Casa.” *Jornal Arquitectos*, n.º 224 (2006): 34-41.

COUTINHO, Bárbara. “Carlos Ramos (1897-1969): Obra, Pensamento e Acção. A Procura do Compromisso entre o Modernismo e a Tradição.” Universidade Nova de Lisboa, 2001.

FERNANDES, José Manuel. *Arquitectura no Algarve: dos Primórdios à Actualidade, uma Leitura de Síntese*. Faro: Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Algarve, 2005.

FERRO, António. “Olhão, Terra Cubista.” *Ilustração Portuguesa*, 14 Janeiro 1922, 43.

GIESE, Wilhelm. *Conservação e Perda da Cultura Material e Tradicional no Sul de Portugal*. Porto: Junta Distrital do Porto, [1964].

MILHEIRO, Ana Vaz. “Africanicity and Colonial Architecture: the Response of the Colonial Planning Office (1944-1974).” In *European Architectural History Network Second International Meeting*, edited by Hilde Heynen and Janina Gosseye, 326-30. Brussels: Koninklijke Vlaamse Academie van België, 2012.

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS E COMUNICAÇÕES. “Decreto n.º 21.697 [Melhoramentos Urbanos].” In *Diário da República I Série*, 230, 30 Setembro 1932. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1932.

—. “Decreto n.º 21.699 [Fundo de Desemprego].” In *Diário da República I Série*, 230, 30 Setembro 1932. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1932.

NOBRE, Antero. *História Breve da Vila de Olhão da Restauração*. Olhão: A Voz de Olhão, 1984.

PACHECO, Ana Assis. “Bairro Económico de Olhão.” In *Arquitectura do século XX: Portugal*, edited by Ana Tostões, Annette Becker and Wilfried Wang (org.), 165. Munique [etc.]: Prestel [etc.], [1998].

PINTO, Paula André dos Ramos. “Arquitectura Moderna e Portuguesa: Lisboa 1938-1948.” Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – Instituto Universitário de Lisboa, 2010.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO. “Decreto-Lei n.º 23.052. Casas Económicas.” In *Diário da República I Série*, 217, 23 Setembro 1933. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1933.

RAMOS, Carlos. “Alguns Problemas de Arquitectura: Soluções Concretas.” *Arquitectura* 1, n.º 9 (1927): 130-38.

—. “Pläne und Entwürfe eines Portugiesischen Architekten von Carlos Ramos, Lissabon.” *Wasmuths Monatshefte. Baukunst & Städtebau*, Junho 1931, 325-27.

RIBEIRO, Orlando. *Geografia e Civilização: Temas Portugueses*, Espaço e Sociedade. Lisboa: Livros Horizonte, 1979 [1961].

RODRIGUES, Joaquim Manuel Vieira. “A Indústria de Conservas de Peixe no Algarve (1865-1945).” Universidade Nova de Lisboa, 1997.

SEGURADO, Jorge. “A Arquitectura no ‘1.º Salão dos Independentes’, Lisboa.” *Arquitectura* 12, n.º 136 (1930): 230-35.

SUMMERSON, John. “Bread & Butter and Architecture.” *Horizon. A Review of Literature and Art* VI, no. 34 (1942): 233-43.

23 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 4 – ARQUITECTURA PORTUGUESA*Casas de emigrantes e insurreição estética no “berço” da Nação. Imagens, representações e discursos sobre a paisagem em Portugal.***Isabel Lopes Cardoso**CHAIA - Centro de História de Arte e Investigação Artística, Universidade de Évora
Bolseira FCT

“Passaram os Brasis, vieram outros eldorados darem soluções conjunturais ao estacionamento da sociedade portuguesa, com exportação de braços e iniciativas – e ao ‘brasileiro’ sucedeu hoje, entre outros, e mais numeroso que eles, o ‘francês’.

Títulos não tem o ‘francês’, já que desde 1821 os miguelistas os não distribuem, comendas por enquanto também não – mas constrói casas.

Uma fome ancestral de quem nasceu e viveu em casebres, com os pés descalços sobre a terra nua, mal se tapando do frio serrano que os buracos da pedra deixam entrar, e respirado o fumo a sair pelas telhas ou as lousas mal juntas – uma fome de gerações deu, de repente, numa fartura modesta logo necessariamente traduzida em casas-emblemas.

Casas de chão e chaminé, com escada e pinturas, varandas e estuques – casas à imagem do que a casa deve ser, e, finalmente, com janelas à moda de ‘fenêtres’, como dizem...

Como poderemos nós rir desta miséria subitamente resgatada? Antes a entendamos, como grito duma alma que só começa a sê-lo com os francos importados.”

José-Augusto França

*“Casa de franceses”. Diário de Lisboa, 24/6/1971 (Folhetim artístico de José-Augusto França)***Intróito**

Uma década depois do fim da ditadura do Estado Novo (1933-1974), surgiu em Portugal uma polémica veiculada pela imprensa nacional, centrada nas casas construídas no país natal pelos portugueses que nos anos 1960 tinham emigrado para a Europa e sobretudo para França (10% da população portuguesa em dez anos). Classificadas de “não portuguesas”, dizia-se das “casas dos franceses” que elas “desvirtuavam a paisagem”. A sua rápida proliferação foi vivida pelas elites diplomadas portuguesas como uma autêntica “insurreição estética”, na acertada expressão de Alfredo Margarido (2001). Perante a ausência geral de regras de urbanismo (corpo legal que apenas viria a ser constituído nos anos 1980/90), a transformação da paisagem rural portuguesa através das casas construídas por emigrantes sem instrução nas suas aldeias de origem operava de “baixo para cima” e despoletava a virulência dos discursos das elites urbanas ao poder das quais escapavam, então, a preservação e/ou a construção dessa paisagem.

Se assumirmos que o nosso olhar **sobre** a paisagem em certa medida **é** a própria paisagem, que ideia de paisagem vai no olhar de quem encara as casas dos emigrantes como uma ameaça de destruição? A questão é particularmente sensível no Minho (noroeste de Portugal), região de importantes fluxos emigratórios ao longo da história. Considerado o “berço da Nação” e “símbolo da identidade

nacional”, o Minho verdejante é também visto como o “jardim de Portugal”. A leitura da memória, das imagens, dos discursos, das representações produzidos sobre o “jardim de Portugal”, nos planos artístico e literário, e do(s) (sucessivos) modelo(s) ideológico(s) que lhe subjazem entre os séculos XIX e XX, esclarece diversas expressões do actual (não-)discurso sobre a paisagem portuguesa.

Existe uma extensa literatura sobre a noção e a história da paisagem francesa, italiana, holandesa, alemã ou sobre a paisagem americana. Em Portugal, em contrapartida, a história da paisagem encontra-se ainda praticamente por fazer, neste século XXI, em que a Paisagem é debatida dentro do contexto da globalização/mundialização (em 2000, assinava-se, em Florença, a Convenção Europeia da Paisagem – ratificada por Portugal em 2005) e se colocam questões sobre a sua qualidade – e a nossa própria qualidade de vida.

Um ponto sobre a tese

Chegámos ao fim da nossa tese de doutoramento sobre o *Imaginário e a história das casas dos “Portugueses de França”* (2009) convictos de que não é possível fazer a história dessas casas sem, primeiro, nos debruçarmos sobre o campo das representações e dos discursos que, tanto em França como em Portugal, têm impedido a inscrição da e/imigração portuguesa como fenómeno total, nas respectivas histórias nacionais.

Vimos como persistem, até hoje, um certo número de estereótipos de “pedra e cal” relativamente à e/imigração portuguesa, à figura do e/imigrante português e às casas que ele constrói em ambos os países. Lugares comuns que se prendem fortemente com o etnocentrismo das duas sociedades entre as quais se movem os e/imigrantes e cuja persistência se torna, acima de tudo, preocupante quando toca os investigadores e quando estes os repercutem (in)conscientemente.

Mais do que trabalhar propriamente sobre os objectos “fantasmados” por ambas as sociedades, de partida e de chegada, que são as *casas de sonhos* erigidas em Portugal e as casas construídas e/ou reabilitadas no país dito de “acolhimento”, pareceu-nos importante, no estado actual das historiografias dos dois países sobre a e/imigração portuguesa, determo-nos naquilo que os vários actores (e/imigrantes, elites diplomadas e técnico-políticas) da gesta e/imigratória, ou com ela confrontados, preferem esconder ou hiperbolizar e que, afinal, resulta num mesmo efeito aniquilador.

Aquilo que procurámos demonstrar, com o desvio do tema inicial (o imaginário veiculado por essas casas e, portanto, pelos próprios e/imigrantes) a favor das representações de quem os/as classifica, foram os efeitos dessa mobilidade que, além de ser topográfica e temporal, se traduziu frequentemente numa trajectória ascensional que, por sua vez, se revestiu de um carácter insurreccional particular dentro de sociedades fortemente centralizadas e hierarquizadas como a portuguesa e a francesa. Os efeitos dessa mobilidade são indesejados porque subvertem as classificações sociais vigentes, entre dominantes e dominados, e os discursos e representações estereotipados sobre o e/imigrante e as suas casas preenchem uma função bem precisa, de distanciamento social.

O desvio em relação à norma

Na década seguinte à referida polémica sobre as chamadas *casas de emigrantes*, um casal de reformados suecos atravessava Portugal de Norte a Sul, literalmente encantado com a variedade e a “liberdade” arquitectónica que ia descobrindo ao longo das suas deambulações. No seu país, dizia o casal, tornara-se impossível improvisar a simples colocação de um vaso de flores no parapeito exterior de uma janela. Por isso, decidira vender tudo e dar a volta ao mundo, corria o ano de 1998.

A alegria de uns é a tristeza de outros. Além de levantar a questão dos excessos ou da ausência de legislação em contextos nacionais diferentes, este episódio responde algo ironicamente aos detractores das *casas de sonhos* (Villanova *et al.*, 1995) (Fig. 1) – geralmente elementos da sociedade bem pensante citadina – que, face à construção empreendida pelos emigrantes “europeus” durante as décadas de 1960/70, de casas novas, singulares e surgidas na austeridade de um mundo rural pobre, pretendiam fazer recuar o “problema”, legislando e impondo a definição, na construção, de “formas, linhas, volumes, revestimentos e cores que não poluíssem esteticamente a paisagem”. Como se, sem estas casas, a restante construção realizada, então, no país obedecesse a uma legislação desta natureza.

É sabido que as casas de “Brasileiros” construídas pelos poucos emigrantes que, no século XIX, voltavam muito ricos do Brasil, também foram criticadas pela sociedade bem pensante de então, antes de a patine do tempo as nobilitar ao ponto de hoje pertencerem ao património arquitectónico nacional. Daí se conclui que aquilo que, a um século de distância, ulcera as elites do país é o carácter subversivo que assumem as casas desses *estrangeirados*. As casas dos portugueses “que imitam ou fazem lembrar o estrangeiro” – e que, por isso, são designados por “Brasileiros”, “Franceses”, “Suíços”, “Americanos” por quem não foi obrigado a emigrar –, projectam alto e forte no território nacional a subversão das relações sociais existentes, entre classes dominantes e classes dominadas. A habitação unifamiliar cristaliza a memória de comportamentos, de usos e de relações sociofamiliares, laços esses que asseguram a nossa vida quotidiana. Ao construírem casas novas, sólidas, espaçosas, com formas complexas e um jogo inesperado de materiais e de cores, os emigrantes rejeitam as casas antigas e, *in fine*, o sistema de relações que as sustém (Fig. 2). Esta casa nova para um homem novo surgido do confronto entre dois mundos – o mundo rural que deixou e as terras estrangeiras por onde andou a constituir um pecúlio que lhe permitisse concretizar o seu sonho – traduz claramente os efeitos de um percurso que, num primeiro tempo, passa pela construção e pela assumpção da sua própria pessoa. Num segundo tempo, a casa que o emigrante ergue na terra natal materializa e inscreve no território nacional esse processo de autoconstrução ao mesmo tempo que rompe com o estatuto que lhe cabia dentro da sociedade fortemente hierarquizada que deixou.

Pelo carácter omnipresente que revestem as casas construídas pelos emigrantes “europeus” a partir dos anos 1960/70 no território continental português, pode considerar-se que, na específica situação portuguesa, foi através deste vector que se assistiu à formação, em larga escala, dos cânones visuais modernos. Pela sua evidente liberdade de exploração das formas que, em boa parte, se tornara possível devido à ausência de legislação em matéria de urbanismo, a casa do emigrante constituiu um laboratório formidável de experimentação e de inovação da construção, onde o importante é considerar a sua capacidade de envolvimento e de dádiva, que poderá ser julgada em termos de intensidade do desejo e de capacidade de o cumprir, e não como qualitativo do tipo de gosto. Como disse o *Homem que gostava de cidades* (Dias, 2001), os exemplos de “bom gosto” são-no também de gosto fraco, de coisa frouxa, de capacidade de risco nula, de aventura nenhuma, de imaginação embotada (Fig. 3). A capacidade de expressão das “casas de sonhos” indicia o desvio em relação à norma ou, melhor ainda, a capacidade de enamoramento de quem esteve, durante anos, involuntariamente afastado do país que ama e para o qual convergiam, dia após dia, os seus melhores pensamentos, os projectos e o pecúlio amealhado, fruto de árduo labor.

Uma certa ideia de Paisagem

No tocante à recepção que as elites citadinas reservam às produções de ou sobre os emigrantes e sobre o próprio fenómeno da emigração (Cardoso, 2009, 2011, 2012), essa recepção ainda hoje oscila entre o riso, a repulsa e a ignorância/recusa, registos analisados há quinze anos por Albertino Gonçalves (1996) na sua tese de doutoramento sobre as imagens e as clivagens que o fenómeno

suscitava no seio da sociedade portuguesa em finais do século passado e que parecem manter-se. Volidos quinze anos, seria do maior interesse actualizar esta investigação mediante novo inquérito.

Relativamente à região mais emblemática do imaginário nacional, o Minho, “berço da Nação”, “jardim de Portugal” e região de forte emigração, é interessante apresentar estas questões numa perspectiva cultural e histórica que remonta ao século XIX. No apogeu do nacionalismo, em Portugal, durante o Estado Novo, muitos dos tópicos propostos pelos ideólogos nacionalistas na passagem do século XIX para o século XX não só foram amplamente revisitados como reformulados “au goût du jour” da ideologia do regime. Identificar grandes espaços sociais como estados, nações ou regiões é sempre um projecto que se serve de processos expeditos (Medeiros, 2007). Entre a lista elementar desses recursos para dizer uma nação com eficácia encontra-se o reconhecimento de uma paisagem (arque)típica, produzida por descrições literárias, fixada em telas famosas, tornada amável e suscitando a frequência de um número crescente de cidadãos que, por via desses meios, nacionalizam as suas referências culturais. Deste modo se produzem a nacionalização de referências culturais e a sua exploração, ao mesmo tempo que se escamoteiam realidades sociais e económicas, que comprometem o mito/ideal que se pretende veicular. Eça de Queirós dizia de Júlio Dinis que quando este desenhava a realidade o fazia “*com a pena toda molhada no ideal*”. Poderá aplicar-se o mesmo ao naturalismo, em pintura. Dentro desta perspectiva, as imagens de paisagem que vingaram, vindas do século XIX, e que foram sendo transmitidas constituem uma maneira que idílica e idealmente se fixou e para a qual nos habituámos a olhar – idílio/ideal esse que os emigrantes vieram perturbar e, mais do que isso, romper, com as suas casas reais e gritantes de desejo pelo lugar onde as implantaram.

O Minho que os emigrantes abandonam nos anos 60 do século XX tem pouco que ver com a província que se perfila em *Portugal: breviário da pátria para os portugueses ausentes*, essa “obra, concebida e realizada com patriótica intenção”, publicada em 1946 pelo Secretariado Nacional da Informação de António Ferro e pensada como “*síntese das específicas realidades da Nação*”; ou com a província que se desenha ao longo da antologia de textos *O Minho*, publicada pelo jornalista e escritor lisboeta Luís Forjaz Trigueiros, em 1958 (Fig. 4); ou ainda com as descrições da província no quarto volume do *Guia de Portugal*, sobre o Entre-Douro-e-Minho, da autoria de Sant’Anna Dionísio, editado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1965. O pitoresco, delicioso, “*imenso e formosíssimo jardim, retalhado em canteiros irregulares*”, esse “*idílio rural*”, “*porção de céu e de solo mais vibrantemente viva e alegre, mais luminosa e cantante*” que proporciona “*uma lufada de bem-estar*” e “*vive nos seus campos, como os seus campos vivem nele*” num “*apertado convívio do solo e do homem*”, encerra, do ponto de vista das elites, uma “*população activa e remexida*” que “*mostra tanto de religioso como de comerciante*” e onde a “*mulher é a grande obreira*” e tem “*um lugar de relevo*”, sendo ela “*quem mais se vê*”. No fundo, as imagens sobre o Minho veiculadas durante o Estado Novo repercutem um mundo em vias de extinção, que persiste como discurso – e por isso tem valor político e ideológico. Serve toda esta imagética para ocultar realidades como a dos impressionantes surtos de emigração clandestina fomentados pela política ambígua de Salazar (Pereira, 2007), que atingiram a província e cujos efeitos (de *boomerang*) as classes dirigentes receavam não conseguir controlar. O discurso oficial e oficioso não admite a correlação evidente que existe entre uma agricultura deficiente, uma indústria ainda incipiente e a emigração, preferindo os vários autores referir – quando a reconhecem – a “*emigração intensa*” como uma “*sangria*” do povo que, no Minho e mau grado esta realidade, “*não cessa de arrotear novos bocados de bravio e de ‘fabricar’ novos cortelhos e quintalórios*” (*Guia de Portugal*, 1965). O povo aparece, assim, como o herói de uma gesta que, nos anos 1960, continua a ocupar 42% da população portuguesa activa.

Este fundo de imagens mantém-se vivo na memória colectiva até finais do século XX, a despeito de uma realidade que os dados estatísticos há muito teimam em desmentir cruelmente: o Minho verde e permanentemente em festa foi sempre pouco produtivo e, por conseguinte, a “*principal região produtora e exportadora de gente*”. Ora do ponto de vista de todos aqueles que gostariam de manter intacto o “presépio” de Portugal, o primeiro grande golpe desferido contra esta Arcádia foi a

construção de novas casas empreendida pelos próprios camponeses emigrados, na esteira das ditas casas de “brasileiros” e que Hans Magnus Enzensberger (1988) qualificou de “as *casas mais feias do mundo*”, acrescentando: “*Os emigrantes vingaram-se de uma forma terrível do país que não havia conseguido alimentá-los.*” Alfredo Margarido (2001) falaria, mais justamente, de uma autêntica “*insurreição estética*”, ao que acrescentaremos que ela opera do campesinato *versus* a burguesia urbana local e nacional, uma vez que aquilo que está em causa é a subversão do próprio sistema de relações sociais que a referida insurreição estética exprime de um modo radical (Fig. 5).

Camponeses de boina, carros de bois chiando pelas quelhas, moçoilas cantando nas desfolhadas, arvoredos, passarinhos, sinozinhos das igrejas dos lugares, hortazinhas, moinhos, eiras, solares, antepassados, rios, lugares, arados (Mónica, 2001) – as descrições estetizantes, tingidas de nacionalismo, da dura realidade vivida pelo campesinato de um Minho investido como símbolo nacional, não apenas de um ponto de vista histórico, mas também paisagístico e humano, numa espécie de enaltecimento unânime das qualidades da província, são lugares-comuns sempre repetidos desde o século XIX, mas mais do que nunca por um regime que faz do campo e da família a sua base ideológica. Alvitramos, na última parte, considerada exploratória, da nossa dissertação de doutoramento que o olhar idílico sobre a paisagem do Minho veiculado pelas elites literárias do país decorre daquilo que Manuel Villaverde Cabral (1974) em tempos designou como o “medo do proletário”: as representações poéticas, imaginárias, irreais, do “jardim de Portugal” esconderão, por ventura, o propósito não declarado (involuntário?) do mantimento à distância das classes populares, fechando-as no seu papel de incansáveis, sempre alegres, bem-dispostos e festivos trabalhadores da terra, ao mesmo tempo que se refuta a sua dura realidade e a solução de sobrevivência que encontraram, a emigração. O Estado Novo levaria este velho fundo semântico até às suas últimas consequências, de forma declarada, construída e conceptualizada: a *Lição de Salazar*, ilustrada por Martins Barata, é um exemplo do controlo exercido sobre as classes populares.

Trabalho por fazer

Conforme recordava Mary Beckinsale num colóquio sobre “neopaisagem” (*neo-landscape*) em Évora (2006), na arte ocidental, os novos e diferentes modos de olhar a paisagem que surgem no século XIX não traduzem, apenas, uma evolução cultural mas devem, logicamente, ser lidos à luz das profundas transformações políticas que se verificam na Europa de Oitocentos. Basta relacionar a oficialização da pintura de paisagem como tema ou género artístico na Academia, a partir de 1817, em França, com a transformação do sistema de classes operado pela Revolução Francesa. Analisadas por este prisma, pinturas célebres da primeira metade do século XIX, como a *Catedral de Salisbury*, de Constable, adquirem outra força de interpretação. A paisagem que o inglês pinta apresenta camponeses humildes a trabalhar a terra; paralelamente, a Igreja e a aristocracia aparecem banhadas pela luz celeste – pintura irreal, de propósito conservador, num mundo real onde ardem quintas e se revoltam milhares de camponeses sem terra, que serão condenados, executados e/ou enviados para a Austrália pelo governo do Duque de Wellington.

É, portanto, a partir de uma perspectiva histórico-política, e não só cultural e artística, que será necessário retomar aquilo (o pouco) que até à data se escreveu, geralmente em capítulos da nossa história da arte, sobre a paisagem em Portugal (França, 1966, 1993). Caso se venha a verificar que na nossa cultura artística de Oitocentos e de boa parte de Novecentos, a paisagem foi (apenas) entendida como um cenário (Acciaiuoli, 2006), facto a que possivelmente também não terá escapado a região mais valorizada de Portugal, torna-se, ainda, necessário identificar/analisar a origem e a razão deste alheamento dos lugares bem como detectar as consequências desta atitude ligando-a à construção do nacionalismo ou da ideologia.

A análise da “ideia de paisagem” à luz não só da sua função cultural, mas também ideológica, talvez desbloqueie o impasse em que parece encontrar-se a história da arte portuguesa contemporânea no

tocante à elaboração de uma história da paisagem. No momento em que a preservação da Natureza se tornou uma palavra de ordem e em que convenções internacionais nos obrigam a compromissos, torna-se absolutamente necessário escrever a história da paisagem em Portugal, para entendermos o que esteve em jogo ao longo dos dois últimos séculos. Só assim nos conseguiremos projectar no futuro. A procura de uma fundamentação teórica de uma identidade da paisagem passa pela investigação em torno de conteúdos que tanto representam o nosso imaginário/ideário como ajudam a construí-lo. Uma reconstituição destas “visões” deverá contribuir, *in fine*, para uma visão prospectiva da identidade da paisagem, numa articulação entre o passado e o presente que frequentemente nos escapou, em momentos vários da nossa história.

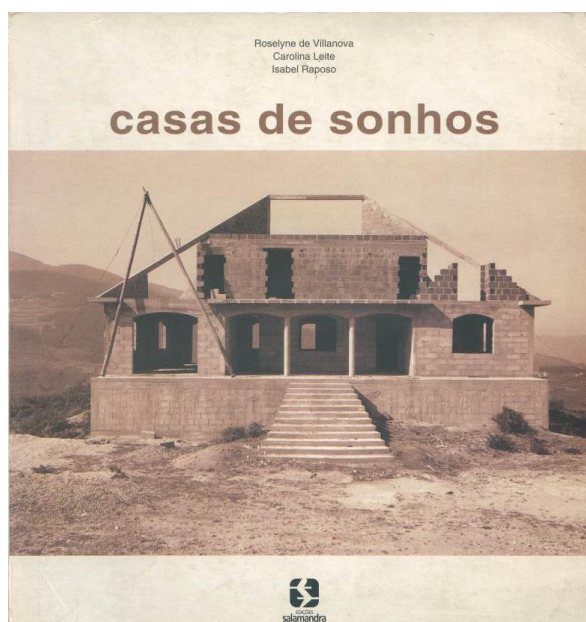


Fig. 1 – Capa do livro *Casas de Sonhos*, Edições Salamandra, 1995.
Casa em construção, Parada do Monte, Minho, década de 1990.



Fig. 2 – Maquete e reprodução de uma *casa de brasileiro*, integrada na exposição *Terra longe, Terra perto*, organizada pelo Museu da Presidência da República, 2007



Fig. 3 – Uma *casa de sonhos* perto de Melgaço, com torre de menagem integrada inspirada na torre do castelo vizinho, década de 1980-90 (© Isabel Lopes Cardoso).

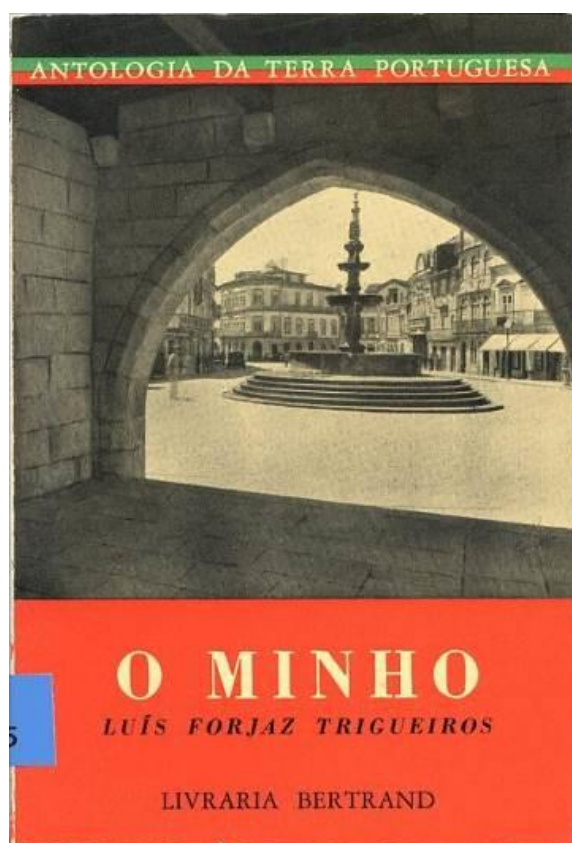


Fig. 4 – Capa do livro *O Minho*, Livraria Bertrand, 1958.



Fig. 5 – Parada do Monte, concelho de Melgaço, hoje (© Álvaro Domingues).

BIBLIOGRAFIA

ACCIAIUOLI, Margarida, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia (coord.). *Arte e paisagem*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2006.

CABRAL, Manuel Villaverde. *Materiais para a história agrária em Portugal: séc. XIX e XX*. Porto: Editorial Inova, 1974.

CARAPINHA, Aurora, Petran Kockelkoren (coord.). *Neo-Landscape. Évora Meetings 2006*. Évora: Centro de História da Arte e Investigação Artística, 2007.

CARDOSO, Isabel Lopes. “‘Maisons de rêve’ et insurrection esthétique au ‘berceau de la nation.’” *Les Carnets du Paysage* 23 (*Paysages en Migrations*, 2012), 168-181.

—. “Regards croisés sur les représentations de la famille portugaise: restitution d’une mémoire avalée”. In *Familles latines en migration: Représentations littéraires, sociologiques, historiques*, org. por Nicolas Violle, 255-271. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011.

—. “*Imaginário e história das casas dos “Portugueses de França”: Contributo para uma história das representações.*” Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2009.

DIAS, Manuel Graça. *O Homem que gostava de cidades*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2001.

ENZENSBERGER, Hanz Magnus. *Europe, Europe!*. Paris: Éditions Gallimard, 1988.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand, 1966.

—. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

GONÇALVES, Albertino. *Imagens e clivagens: os residentes face aos emigrantes*. Porto: Afrontamento, 1996.

MARGARIDO, Alfredo. “Elogio do bidonville.” *Latitudes* 5 (1999): 14-20.

MEDEIROS, António. “3 nações e um paisagista a quem nunca chamamos Dominguez.” In *Dominguez Alvarez. 770, Rua da Vigorosa, Porto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

MÓNICA, Maria Filomena. “O Portugal pós-moderno.” Publiconline, Espaço Público, Opinião (2001), <http://www.publico.pt/espaco-publico/jornal/o-portugal-posmoderno-159764>

PEREIRA, Victor. *L’État portugais et les Portugais en France de 1957 à 1974*. Tese de doutoramento, Institut d’Études Politiques, Paris, 2007.

VILLANOVA, Roselyne, Carolina Leite, Isabel Raposo. *Casas de sonhos*. Lisboa: Edições Salamandra, 1995.

23 NOVEMBRO SESSÃO ABERTA 4 – ARQUITECTURA PORTUGUESA***O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal*****Maria Helena Maia**

Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Escola Superior Artística do Porto

Alexandra Cardoso

Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Escola Superior Artística do Porto

Quando em 2010 começamos a fazer o levantamento sistemático da informação disponível sobre o Inquérito à Arquitectura Regional, publicado em 1961 com o título *Arquitectura Popular em Portugal*, rapidamente constatamos a pobreza relativa da historiografia do tema.

Sendo sistematicamente referido nos estudos sobre arquitectura portuguesa do séc. XX, sempre com reconhecimento explícito ou implícito da sua importância, o Inquérito foi na realidade muito pouco estudado, reduzindo-se o seu conhecimento a poucas, se bem que importantes, leituras, depois sucessivamente repetidas e apropriadas sem evolução.

Efectivamente, o conhecimento que hoje existe do Inquérito passa por dois tipos de contributos: (1) o volume *Arquitectura Popular em Portugal*, as informações nele veiculadas e os contributos posteriormente dados pelos seus autores; (2) a leitura que sobre ele foi produzida a partir dos anos 70 no âmbito dos estudos de história e crítica da arquitectura portuguesa.

No primeiro caso, incluem-se os textos de Nuno Teotónio Pereira e os testemunhos de Silva Dias, António Menéres, Fernando Távora, entre outros. No segundo, são especialmente importantes os trabalhos pioneiros de José-Augusto França¹, Nuno Portas², Pedro Vieira de Almeida³ e Octávio Lixa Filgueiras⁴, a que se seguiram algumas, poucas, contribuições para a construção do conhecimento sobre o tema, entre as quais as de Sérgio Fernandez⁵, Manuel Mendes⁶ e Ana Tostões⁷. Ambiguamente, entre estes dois tipos de contributos, situam-se os sucessivos prefácios que

¹ José-Augusto França, “Raul Lino: Arquitecto da Geração de 90” in *Raul Lino* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970).

² Nuno Portas, “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação” in *História da Arquitectura Moderna*, de Bruno Zevi (Lisboa: Editora Arcádia, 1978).

³ Pedro Vieira de Almeida, “Carlos Ramos: Uma estratégia de intervenção” in *Carlos Ramos* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986); Pedro Vieira de Almeida e Maria Helena Maia, “As décadas pós-Congresso: Os anos 50” in *Arquitectura Moderna*, direcção de Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes. Vol. 14 da *História da Arte em Portugal* (Lisboa: Alfa, 1986).

⁴ Octávio Lixa Filgueiras, “A Escola do Porto (1940/69)” in *Carlos Ramos* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986).

⁵ Sérgio Fernandez, *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974* (Porto: Edições da FAUP, 1988 [1985]).

⁶ Manuel Mendes, “Os anos 50”, *RA – Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto* (ano I, n.º 0, Outubro, 1987).

⁷ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50* (Porto: FAUP, 1997 [1994]).

acompanharam as edições da *Arquitectura Popular em Portugal*⁸, que vão fornecendo novas leituras desta obra, muitas vezes equivocadamente lidas como parte integrante da mesma.

Posteriormente, parece poder identificar-se uma intensificação do interesse pelo tema, que começou por se manifestar em trabalhos como os de João Leal⁹ ou Rodrigo Ollero¹⁰ a que, recentemente, se veio juntar o contributo das variadas comunicações apresentadas no âmbito do encontro internacional *Surveys on Vernacular Architecture: Their Significance in 20th Century Architectural Culture*¹¹.

Importa por fim referir o projecto de investigação A “*Arquitectura Popular em Portugal*”: Uma Leitura Crítica (2010-2013), responsável pelo encontro atrás referido, que veio propor uma aproximação alternativa desta obra, nele também entendida como pretexto e universo de demonstração da reflexão teórica sobre arquitectura¹².

De facto, com excepção deste último caso, as referências ao Inquérito aparecem associadas a estudos que incidem directamente sobre o mesmo, inseridas em trabalhos sobre a arquitectura portuguesa do seu tempo ou no âmbito de interpretações críticas sobre os antecedentes da arquitectura contemporânea, alegadamente influenciada por ele.

Aqui podemos identificar claramente os pontos de vista e as ideias-chave que caracterizam a historiografia do Inquérito, bem como os autores responsáveis pelas mesmas¹³.

Assim, pensa-se que o conjunto dos contributos concernentes ao Inquérito pode sistematizar-se a partir das seguintes temáticas: (1) genealogia do Inquérito; (2) ligação à geografia e à antropologia; (3) relações com o poder; (4) questão metodológica; (5) consequências na arquitectura portuguesa; (6) contexto internacional; (7) importância actual do Inquérito.

Genealogia do Inquérito

Dez anos após a publicação de *Arquitectura Popular em Portugal*, França¹⁴ analisa o Inquérito num texto em que pela primeira vez é delineada a história do problema da *casa portuguesa*, estabelecendo a relação entre ambos¹⁵. Mais tarde, o mesmo autor¹⁶ clarifica o enquadramento

⁸ *Arquitectura Popular em Portugal* (Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa, 1.ª edição, 1961; 2.ª edição: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980; 3.ª edição: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988; 4.ª edição: Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004)

⁹ João Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970)*, *Cultura Popular e Identidade Nacional* (Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000).

¹⁰ Rodrigo Ollero, “Letter to Raul Lino.” *Cultural Identity in Portuguese Architecture. The “Inquérito” and the Architecture of its Protagonists in the 1960’s* (Tese de doutoramento, University of Salford, School of Construction and Property Management, 2001).

¹¹ Vd. Alexandra Cardoso, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia, ed., *Surveys on Vernacular Architecture: Their Significance in 20th Century Architectural Culture. Conference Proceedings* (Porto: CEAA, 2012).

¹² Pedro Vieira de Almeida, *Dois Parâmetros de Arquitectura Postos em Surdina: O propósito de uma investigação* (Porto: CEAA, 2010); Maria Helena Maia, Alexandra Cardoso e Joana Cunha Leal, “Our Project: The ‘Popular Architecture in Portugal’. A Critical Look. Intercalar results of a research Project” in *Surveys on Vernacular Architecture: Their Significance in 20th Century Architectural Culture. Conference Proceedings* (Porto: CEAA, 2012).

¹³ Vd. Alexandra Cardoso e Maria Helena Maia, “Tradition and Modernity: The Historiography of the Survey to the Popular Architecture in Portugal” (Comunicação aceite [Dezembro de 2010] para publicação in *Approaches to Modernity* (Porto: CEAA, no prelo).

¹⁴ José-Augusto França, “Raul Lino”, 106-08.

¹⁵ Esta relação foi posteriormente aceite por vários autores com diferentes pontos de vista.

¹⁶ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX* (Lisboa, Bertrand, 1974).

contextual do Inquérito, fazendo remontar as suas origens ao 1.º Congresso Nacional de Arquitectura, realizado em 1948. Neste congresso, os arquitectos modernos reagiram contra a *casa portuguesa* e a noção de *portuguesismo* na linguagem arquitectónica¹⁷, ao mesmo tempo que numa série de textos procuravam demonstrar o erro em que essas ideias eram baseadas.

A importância da revista *Arquitectura* no contexto histórico do Inquérito foi sublinhada por Portas¹⁸, que regista o facto de, nos fins dos anos 40, alguns jovens arquitectos terem assumido o controlo desta revista e aí introduzido a sua crítica ao funcionalismo, ao mesmo tempo que publicavam novas ideias e aproximações do projecto de arquitectura. Foi aí que, em 1947, Keil do Amaral publicou o artigo *Uma Iniciativa Necessária*, em que defende a importância de recolher e inventariar a arquitectura portuguesa das diferentes zonas do país. Segundo Keil, a publicação dos resultados deste inquérito dotaria os “estudantes e técnicos da construção [...] as bases para um regionalismo honesto, vivo e saudável”, isto é, formula a ideia do Inquérito.

Portas¹⁹ refere ainda o texto de Távora, *O Problema da Casa Portuguesa*²⁰, no qual este critica a casa à *antiga portuguesa* e defende a importância do conhecimento da arquitectura portuguesa, incluindo a casa popular que ao ser “a mais funcional e a menos fantasiosa”, poderia constituir uma lição para os arquitectos.

Anos mais tarde, Pedro Vieira de Almeida e Maria Helena Maia²¹, sem questionarem a paternidade atribuída a Keil, recordam a existência prévia de outros inquéritos à arquitectura popular realizados tanto com carácter oficial como em resposta a interesses privados.

Entre estes inquéritos, estes autores recordam o *Inquérito à Habitação Rural* completado no fim dos anos 30 pelos agrónomos com apoio oficial. Segundo este autor, os resultados deste Inquérito, denunciando as condições miseráveis em que viviam os habitantes destas casas populares, constituíram um claro desafio ao discurso então dominante, o que levou à intervenção da censura, tendo ficado por publicar o terceiro e último volume deste trabalho.

Mais tarde, João Leal vem subscrever este ponto de vista, estabelecendo a relação entre a denúncia contida nos resultados deste trabalho e a esfera de “nebulosa política” por onde gravitavam os seus promotores, “todos eles coincidentes numa posição de crítica ou oposição ao Estado Novo”²².

Por outro lado, o Inquérito realizado pelos arquitectos portugueses caracterizava-se pela ausência de preocupações sociais, com excepção da equipa de Trás-os-Montes que, talvez devido à extrema pobreza da região, prestou mais atenção às condições de vida da população local²³.

Ligação à geografia e à antropologia

É precisamente o líder da Zona 2, Octávio Lixa Filgueiras²⁴, que vai dar um novo contributo para o entendimento acerca dos antecedentes do Inquérito, em particular no que diz respeito ao campo da antropologia e da geografia, que marcou especialmente o trabalho levado a cabo pelas equipas das zonas norte do território.

¹⁷ José-Augusto França, “Raul Lino”; Nuno Portas, *A Evolução*.

¹⁸ Nuno Portas, *A Evolução*.

¹⁹ Nuno Portas, *A Evolução*.

²⁰ Fernando Távora, *O Problema da Casa Portuguesa* (Lisboa: Cadernos de Arquitectura, 1947).

²¹ Pedro Vieira de Almeida e Maria Helena Maia, “As décadas”.

²² João Leal, *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre arquitectura popular no século XX portugueses* (Porto: Fundação Marques da Silva, 2009), 38.

²³ Pedro Vieira de Almeida e Alexandra Cardoso, *Arnaldo Araújo, Arquitecto (1925-1982)* (Porto: CEAA, Edições Caseiras / 1, 2002).

²⁴ Octávio Lixa Filgueiras, “A Escola do Porto”.

Filgueiras oferece uma descrição do ambiente cultural existente naquela altura na ESBAP, cujo director, Carlos Ramos, estava incumbido de escolher os membros das equipas afectas a estas zonas.

Nessa altura, o geógrafo Orlando Ribeiro assegurou uma série de *master classes* naquela escola, e acompanhou os estudantes numa viagem destinada a demonstrar no terreno o conteúdo das mesmas. Mais tarde, os mesmos estudantes participaram em trabalho de campo e levantamentos no Norte do país, e também colaboraram com a equipa de Jorge Dias, trabalhando sobre o material por ele recolhido.

É neste contexto que se tem de compreender a influência de Orlando Ribeiro e do seu *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* datado de 1945, que segundo alguns autores contribuiu directamente para o estabelecimento dos limites das seis zonas geográficas em que o país foi dividido para o levantamento²⁵, leitura que os testemunhos dos intervenientes vêm contrariar. Efectivamente, são os próprios autores que na “Introdução” de 1961 assumem formalmente uma certa arbitrariedade na delimitação das zonas, por questões operativas na distribuição das tarefas entre as equipas, apesar de enquadradas “tanto quanto possível adentro de uma certa unidade regional”, ou então em tom mais informal comentar que elas “foram traçadas um bocado a régua e esquadro”²⁶. Aliás, o estudo comparado dos limites geográficos com os do Inquérito levou-nos já a defender que a influência do geógrafo foi sobretudo de ordem cultural²⁷.

Por outro lado, Filgueiras²⁸ testemunha que foi consequência directa do contacto com a geografia e a antropologia o facto de, pela primeira vez, uma dissertação em teoria da arquitectura ter sido aceite para obtenção do grau de arquitecto. Trata-se do seu próprio CODA, intitulado *Urbanismo: um Tema Rural*²⁹, trabalho que acabou por levar a que fosse escolhido para coordenar a equipa da Zona 2, Trás-os-Montes. Seguiu-se-lhe Arnaldo Araújo³⁰, outro membro da mesma equipa, com um CODA dedicado às *Formas do Habitat Rural – Norte de Bragança: Contribuição para a estrutura da comunidade*.

É baseado neste trabalho que Vieira de Almeida e Maia³¹ chamam a atenção para o facto de ser precisamente Arnaldo Araújo que, em conjunto com Viana de Lima, Fernando Távora e O. L. Filgueiras, vai lançar um estudo integrado para uma comunidade agrícola em Trás-os-Montes, apresentado pela equipa CIAM Porto³² no CIAM X, em Dubrovnik, no ano de 1956. Por sua vez, Tostões³³ destaca o forte contributo deste trabalho, directamente ligado com o Inquérito então em

²⁵ Rodrigo Ollero, “Letter to Raul Lino”.

²⁶ Francisco Silva Dias, Entrevistado por Inês Oliveira em 13 de Dezembro de 2010 in Inês Oliveira, *A fotografia no “Inquérito da Arquitectura Popular em Portugal”* (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de Coimbra – Departamento de Arquitectura, Julho 2011), anexo

²⁷ Alexandra Cardoso e Maria Helena Maia, “Architecture and the Discovery of Rural Portugal” (Comunicação apresentada na conferência internacional *Theoretical Currents II: Architecture and its Geographical Horizons*, Lincoln, Reino Unido, Abril 2012, policopiado).

²⁸ Octávio Lixa Filgueiras, “A Escola do Porto”.

²⁹ Octávio Lixa Filgueiras, *Urbanismo: Um tema rural* (CODA, Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1954).

³⁰ Arnaldo Araújo, *Formas do Habitat Rural – Norte de Bragança: Contribuição para a estrutura da comunidade* (CODA, Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1957).

³¹ Pedro Vieira de Almeida e Maria Helena Maia, “As décadas”.

³² A representação portuguesa era constituída por seis arquitectos, quatro deles pertencentes às equipas do Inquérito: Alfredo Viana de Lima, Alberto Neves, Fernando Távora, coordenador da Zona 1 (Minho) e toda a equipa da Zona 2 (Trás-os-Montes): Octávio Lixa Filgueiras (coordenador), Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias. Sobre este assunto ver também Nelson Mota, “The Vernacular in Dubrovnik, 1956: Fetishism or Commitment” in *Surveys on Vernacular Architecture: Their Significance in 20th Century Architectural Culture. Conference Proceedings*, editado por Alexandra Cardoso, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia (Porto: CEEA, 2012), 356-70.

³³ Ana Tostões, *Os Verdes Anos*, 165.

andamento, para “a revisão do método internacional condensado na abordagem das formas autênticas de vida como inspiração da arquitectura”.

Também Manuel Mendes³⁴ chama a atenção para o facto de a abordagem ao Inquérito feita pelas duas equipas do Norte ser caracterizada por uma visão menos funcionalista e mais antropológica do espaço e das formas arquitectónicas. Mais tarde, este autor irá defender que o levantamento destas equipas “adota uma abordagem territorial das formas de ocupação e modos de vida provocados pela apropriação do espaço: terra, áreas construídas, construções”³⁵.

Esta caracterização, no entanto, é considerada por Vieira de Almeida e Cardoso³⁶ como exclusiva da análise feita pela equipa da região de Trás-os-Montes, “amplamente articulada sobre uma vertente etnológica”, defendendo ser este estudo o “mais rico e o mais completo de todo o Inquérito”.

Relações com o poder

As provas finais da *Arquitectura Popular em Portugal* foram apresentadas ao próprio Salazar tendo-se este mostrado particular interesse nos resultados do Inquérito realizado pelo Sindicato dos Arquitectos, o que levanta alguns problemas de enquadramento e interpretação.

De facto, de acordo com Portas³⁷, “uma curiosa coincidência de equívocos ou fingimentos” contribuiu decisivamente para a concretização do Inquérito. Enquanto o governo acreditava que este trabalho contribuiria para reforçar o portuguesismo da arquitectura nacional, os arquitectos procuravam “montar um documentário explosivo” que pudesse demonstrar a existência de tantas “tradições” quantas as regiões. A mesma ideia consta do prefácio da 2.ª edição da *Arquitectura Popular em Portugal*³⁸, que reforça a reivindicação de que o equívoco tinha sido mantido intencionalmente para garantir o financiamento do governo, sem o qual o projecto não poderia ter sido implementado.

O prefácio de 1979 também clarifica o papel de Keil do Amaral, como tendo sido não só quem lançou a ideia do Inquérito como quem deu o impulso decisivo para a sua concretização, no período em que foi presidente do Sindicato dos Arquitectos. A consciência de que a arquitectura popular se começava a degradar teria levado Keil a sentir a urgência da realização de um levantamento que se estendesse a todo o país e que, simultaneamente, registasse essa arquitectura e demonstrasse que a existência de um único “estilo nacional” não passava de um mito³⁹.

É apenas depois da queda do Estado Novo em 1974 que surgem as interpretações do Inquérito como um acto de resistência contra as imposições arquitectónicas do regime. De facto, a própria noção de que o regime exercia algum tipo de “controlo arquitectónico” não é consensual⁴⁰.

Para Vieira de Almeida a ideia da imposição pelo regime de um “estilo ou estilos nacionais” constitui a base de um dos mal-entendidos do Inquérito. Para este autor, a descoberta da diversidade e a ausência de aspectos específicos da arquitectura portuguesa é uma consequência directa do facto de

³⁴ Manuel Mendes, “Os anos 50”.

³⁵ Manuel Mendes, “Porto: The School and its Projects 1940-1986” in *Architectures à Porto* (Brussels: Pierre Mardaga, 1990).

³⁶ Pedro Vieira de Almeida e Alexandra Cardoso, *Arnaldo Araújo*.

³⁷ Nuno Portas, *A Evolução*.

³⁸ Assinado pela Direcção da Associação dos Arquitectos Portugueses.

³⁹ Direcção da Associação dos Arquitectos Portugueses, Prefácio à 2.ª edição de *Arquitectura Popular em Portugal* (Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980 [1979]).

⁴⁰ Vd. Alexandra Cardoso e Maria Helena Maia, “Arquitectura e Poder: Para uma historiografia do Movimento Moderno em Portugal” in *Apropriações do Movimento Moderno* (Actas do VII Encontro do CEAA, [Zamora, Junho 2011], Porto: CEAA, 2012).

as equipas terem partido para o terreno “militantemente dispost[as] a ler a diversidade, tudo o que no território nacional resulta desuniforme, desconexo”⁴¹. É esta atitude que o prefácio à 2.ª edição da *Arquitectura Popular em Portugal* legitima historicamente através da “deliberada e circunstancial estratégia de contrariar uma alegada interpretação oficial.”⁴².

A questão metodológica

A questão metodológica é um dos aspectos problemáticos do Inquérito e é também um dos que tem recebido menor atenção. Efectivamente, a maioria dos textos que se debruçam sobre o tema limita-se a descrever aspectos factuais da realização do Inquérito e a analisar os seus antecedentes e consequências.

Vieira de Almeida⁴³ é o primeiro autor a concentrar-se no Inquérito em si, destacando o problema de uma total ausência de uma metodologia comum entre as equipas. Isto será confirmado mais tarde por Teotónio Pereira⁴⁴, líder de uma das equipas, no prefácio à 3.ª edição da *Arquitectura Popular em Portugal*.

Por outro lado, embora reconhecendo a diversidade dos resultados, Tostões⁴⁵, baseando a sua argumentação num alegado documento escrito por Keil do Amaral, defende a existência de um plano prévio e de directrizes comuns para todos os grupos, “de modo a assegurar a unidade do trabalho”. Estas directrizes teriam sido baseadas na atenção a vários aspectos: “ocupação do território, [...] estruturação urbana, [...] expressão e valor plástico dos edifícios e dos aglomerados urbanos, [...] materiais e processos de construção, [...] influências do clima, [...] condições económicas, [...] organização social, [...] costumes e hábitos das populações”⁴⁶.

Mais tarde, Ollero faz referência a outro documento que, segundo este autor, foi também escrito por Keil. O documento consistiria no esboço de uma carta, escrita para as equipas do Norte, que, no seu entender, “revela um mal-entendido entre as equipas do norte e do sul acerca de como o trabalho deveria ser feito, especialmente sobre a dimensão e capacidade do que eles tinham que fazer, de uma maneira muito diferente do que acabou por ser feito”⁴⁷.

Na verdade, já Mendes⁴⁸ defendera que o trabalho das equipas do Norte foi diferenciado por uma abordagem cuidadosa de valores espaciais, embora tenhamos dúvidas quanto a saber se foi realmente uma decisão tomada pelas equipas, ou se essa é a própria interpretação do autor.

Uma análise mais detalhada da metodologia do Inquérito, ou da falta dela, foi realizada recentemente, deparando-se com a real impossibilidade de realizar uma leitura do conjunto a partir dos quadros publicados, o que obrigou a uma sua reelaboração⁴⁹.

⁴¹ Pedro Vieira de Almeida, *Apontamentos para uma Teoria da Arquitectura* (Lisboa: Livros Horizonte, 2008), 110.

⁴² Pedro Vieira de Almeida, *Apontamentos*.

⁴³ Pedro Vieira de Almeida, “Carlos Ramos: Uma estratégia de intervenção” in *Carlos Ramos* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986).

⁴⁴ Nuno Teotónio Pereira, Prefácio à 3.ª edição de *Arquitectura Popular em Portugal* (Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988 [1987]).

⁴⁵ Ana Tostões, *Os Verdes Anos*.

⁴⁶ Keil do Amaral *apud* Rodrigo Ollero, “Letter to Raul Lino”.

⁴⁷ Rodrigo Ollero, “Letter to Raul Lino”.

⁴⁸ Manuel Mendes, “Os Anos 50”.

⁴⁹ Vd. Pedro Vieira de Almeida, *Dois Parâmetros*; e Maria Helena Maia, Alexandra Cardoso e Joana Cunha Leal, “Our Project”.

Consequências na arquitectura portuguesa

Realizado num momento de viragem histórica, quando alguns dos princípios do Movimento Moderno estavam a ser criticamente revistos, tanto a nível nacional como internacional, o Inquérito encorajou os arquitectos modernos na retoma da história e da tradição. Como resultado “os arquitectos passaram a utilizar com um novo à-vontade, sem o sentimento de estarem a trair os princípios basilares da arquitectura moderna, alguns elementos tradicionais que eram antes considerados impuros e por isso proscritos”⁵⁰.

De facto, em articulação com os objectivos teóricos do Inquérito uma *terceira via*⁵¹ emergiu na arquitectura portuguesa usando a tradição na construção da modernidade. Comumente citados como exemplos desta *terceira via* são a casa de Ofir, de Távora⁵², a casa de Afonso Barbosa e a HICA, de Januário Godinho⁵³, a casa do poeta Ruben A., de João Andresen⁵⁴. Similarmente, as obras de Viana de Lima⁵⁵, Teotónio Pereira, Portas, Siza e muitos outros são também considerados representativos desta corrente.

Por outro lado, Mendes⁵⁶ salientou que o estudo da arquitectura vernacular trouxe um novo equilíbrio “que havia sido deformado pela valorização tecnológica do Movimento Moderno: a harmonia entre espaço, arquitectura e a vida dos habitantes, a relação entre as propostas de transformação e a paisagem existente”.

O racionalismo, a funcionalidade e a forte ligação com a paisagem existente, que os arquitectos encontraram na arquitectura regional tradicional, influenciou decisivamente os rumos tomados pela arquitectura portuguesa subsequente. No entanto, a forma como os arquitectos construíram a modernidade no contacto directo com a tradição teve variantes.

De acordo com Portas⁵⁷, houve diferenças de interpretação entre as várias equipas do Inquérito: “mais cultural uma, mais instrumental ou táctica, a outra” as quais “anunciavam a clivagem que, ao longo dos anos 60 [...] dividiria os seguidores dos CIAM dos críticos dos CIAM”. Esta divisão foi determinante justamente na relação entre tradição e modernidade, e nas suas várias formas de entendimento.

Sérgio Fernandez⁵⁸ recorda que o Inquérito teve efeitos pedagógicos visíveis nos alunos da ESBAP, os quais tiveram por professores os membros das equipas do Norte, o que resultou numa atenção nova às questões relacionadas com a habitação rural. Este interesse veio a reflectir-se no tema de várias teses de licenciatura posteriormente apresentadas, como a de José Dias e Sérgio Fernandez em comunidades de Bragança e a de José Forjaz numa aldeia no Alentejo⁵⁹.

Esta perspectiva foi depois exportada para Moçambique, onde José Dias e José Forjaz tinham importantes responsabilidades técnicas e administrativas no governo, e António Quadros, pintor e

⁵⁰ Nuno Teotónio Pereira, “Reflexos Culturais do Inquérito à Arquitectura Regional” in *J-A* (nº 195, Março/Abril 2000).

⁵¹ Nuno Portas, “Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional”, *Arquitectura* (3.ª série, 71, Lisboa, Julho, 1961).

⁵² Nuno Portas, “Arquitecto Fernando Távora”.

⁵³ Nuno Portas, *A Evolução*, Ana Tostões, *Os Verdes Anos*.

⁵⁴ Ana Tostões, “Modernização e Regionalismo 1948-1961” in *Arquitectura do Século XX. Portugal*, editado por Annette Becker, Ana Tostões e Wilfred Wang (Portugal-Frankfurt 97, 1997), 41-53.

⁵⁵ Sérgio Fernandez, *Percursos*; Pedro Vieira de Almeida e Maria Helena Maia, “As décadas”.

⁵⁶ Manuel Mendes, “Porto: The School and its Projects 1940-1986” in *Architectures à Porto* (Brussels: Pierre Mardaga, 1990).

⁵⁷ Nuno Portas, *A Evolução*.

⁵⁸ Sérgio Fernandez, *Percursos*.

⁵⁹ Pedro Vieira de Almeida e Alexandra Cardoso, *Arnaldo Araújo*.

poeta oriundo também da ESBAP, exerceu uma influência cultural unanimemente reconhecida, tendo já sido colocada a hipótese de que “esta abordagem multifuncional com raízes antropológicas e etnográficas” tenha influenciado a implementação e desenvolvimento das “aldeias comunais” em Moçambique⁶⁰.

De facto, já no seu CODA, Arnaldo Araújo entendia que era no “esforço para a análise e detecção de necessidades concretas das populações concretas, bem como de empenhadas propostas locais de intervenção” que poderia vir a “estabelecer-se a base de *um novo regionalismo*”⁶¹. E ao concluir sublinha que “o arquitecto português, sem ter de abandonar ou diminuir (e sem poder fazê-lo) as suas relações com as linhas universais (técnicas e estéticas) da arquitectura moderna, mais se aproximasse das realidades do seu povo, se fizesse intérprete das suas virtualidades, construisse uma radicada arquitectura portuguesa, universal pois.”⁶².

Por outro lado, Teotónio Pereira⁶³ observa que uma das consequências mais imediatas do Inquérito foi a sua contribuição para a expansão da noção de “património arquitectónico” para a arquitectura popular e para os assentamentos rurais, sendo indiscutível que o Inquérito à Arquitectura Regional constitui um importante registo de uma realidade rural que quase desapareceu de imediato.

Mas a recolha fotográfica que foi publicada forneceu um renovado repertório formal de elementos arquitectónicos – uma verdadeira *Bíblia* nas palavras de Vieira de Almeida⁶⁴ e de Siza Vieira⁶⁵, que teve como consequência inesperada o serem apropriados para empreendimentos turísticos, especialmente em muitas das construções “típicas” da área costeira do país, pervertendo o efeito crítico originalmente pretendido.

Contexto internacional

O interesse pela arquitectura popular que caracteriza o Inquérito tem também as suas raízes em processos similares levados a cabo noutros países, se bem que este tema só muito recentemente tenha vindo a ser aprofundado na historiografia da arquitectura nacional.

De entre as referências até há pouco estabelecidas, conta-se o caso do grupo *avant-garde* catalão GATEPAC que nos anos 30 publicou vários exemplos de arquitectura vernacular na sua revista *A.C. Documento de Actividade Contemporânea*⁶⁶.

Toussaint⁶⁷, chama a atenção para o facto de tanto o Inquérito como a sua publicação terem antecedido a famosa mostra no MoMA e o livro/catálogo *Architecture without Architects* (1964), concebido por Bernard Rudofsky, e da *Arquitectura Popular em Portugal* estar presente nas referências bibliográficas de obras importantes como *House Form and Culture* (1969) de Amos Rapoport.

⁶⁰ Pedro Vieira de Almeida e Alexandra Cardoso, *Arnaldo Araújo*.

⁶¹ Pedro Vieira de Almeida e Alexandra Cardoso, *Arnaldo Araújo*.

⁶² Arnaldo Araújo, *Formas do Habitat Rural*.

⁶³ Nuno Teotónio Pereira, “Reflexos Culturais”.

⁶⁴ Francisco Silva Dias, Entrevistado por Inês Oliveira.

⁶⁵ Guido Giangregorio, Conversación com Álvaro Siza Vieira: Primeira Parte, *Experimenta* 29 (2011).

⁶⁶ Alexandra Cardoso e Maria Helena Maia, “Tradition and Modernity”.

⁶⁷ Michel Toussaint, “Da Arquitectura à Teoria e o Universo da Teoria da Arquitectura em Portugal na Primeira metade do século XX” (Tese de doutoramento, Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa – Faculdade de Arquitectura, 2009)

É ainda conhecida a influência deste trabalho nos cinco volumes da *Arquitectura Popular Espanhola* (1973) de Carlos Flores⁶⁸

Recentemente, tem vindo a ser levantada a possibilidade de a ideia do Inquérito ter partido da influência exercida por Lúcio Costa, quando das suas visitas a Portugal com o objectivo expresso de conhecer a arquitectura regional portuguesa, em 1926, 1948, 1952 e 1961, e sobretudo a partir do texto *Documentação Necessária* publicado em 1937⁶⁹.

Outras influências têm também vindo a ser detectadas, como é o caso da influência espanhola, nomeadamente do trabalho de Mercadal e Sert⁷⁰, ou das influências culturais do racionalismo italiano, concretamente do levantamento da arquitectura rural italiana realizado por Pagano em 1936 e das suas consequências⁷¹.

Importância actual do Inquérito

Como notou Teotónio Pereira⁷², a documentação reunida no Inquérito pode suportar aproximações directamente relacionadas com a arquitectura, mas também constitui uma fonte importante de informação para outras áreas de investigação, tais como a história, a antropologia, a sociologia ou a história da fotografia.

No que diz respeito à arquitectura, como já se tem vindo a defender desde 2009, o Inquérito “constitui na história da cultura arquitectónica portuguesa um marco, enquanto testemunho histórico de uma época, representando um significativo desafio para uma consciência crítica actual” e “a discussão crítica do ‘Inquérito’ mantém toda a sua oportunidade, agora que o tema dos vernáculos e regionalismos tornou a entrar no âmbito das discussões profissionais”⁷³. Prova-o a recente densidade dos contributos nacionais e internacionais dedicados a este tema.

Este trabalho foi realizado no âmbito do projecto A “*Arquitectura Popular em Portugal*”: Uma Leitura Crítica, financiado por fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE (FCOMP-01-0124-FEDER-008832) e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/AUR-AQI/099063/2008).

⁶⁸ Esta relação é frequentemente referida por muitos dos que lhe são contemporâneos, como é o caso de Pedro Vieira de Almeida ou Álvaro Siza, que em diferentes testemunhos orais a referiram.

⁶⁹ Madalena Cunha Matos e Tânia Beisl Ramos, “Um Encontro, Um Desencontro: Lúcio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos” in *O Moderno já Passado. O Passado no Moderno. Reciclagem, requalificação, rearquitectura*, Anais do 7.º seminário do do.co.mo.mo Brasil (Porto Alegre: 22 a 24 Outubro 2007).

⁷⁰ Ricardo Agarez, “Vernacular, Conservative, Modernist: The Uncomfortable ‘Zone 6’ (Algarve) of the Portuguese Folk Architecture Survey (1951-1961)” in *Surveys on Vernacular Architecture: Their Significance in 20th Century Architectural Culture. Conference Proceedings*, editado por Alexandra Cardoso, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia (Porto: CEAA, 2012), 65-82.

⁷¹ Ricardo Agarez, “Vernacular”; António Neves, “The Second Modern Generation and the Survey on Regional Architecture: Some notes based on projects of Arménio Losa and Cassiano Barbosa” in *Surveys on Vernacular Architecture*, 371-389; Paula André, “Surveys, Travels and Disclosure of Vernacular Architecture in the Portuguese and European Context” in *Surveys on Vernacular Architecture*, 111-123.

⁷² Nuno Teotónio Pereira, Prefácio à 3ª. edição.

⁷³ Pedro Vieira de Almeida *et al.*, Candidatura do projecto *A Arquitectura Popular em Portugal: Uma leitura crítica* apresentado à FCT em Fevereiro de 2009.

BIBLIOGRAFIA

AGAREZ, Ricardo. "Vernacular, Conservative, Modernist: The Uncomfortable 'Zone 6' (Algarve) of the Portuguese Folk Architecture Survey (1951-1961)" in *Surveys on Vernacular Architecture: Their Significance in 20th Century Architectural Culture. Conference Proceedings*. Porto: CEEA, 2012.

ALMEIDA, Pedro Vieira de. "Carlos Ramos: Uma estratégia de intervenção" in *Carlos Ramos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

—. *Apontamentos para uma Teoria da Arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

—. *Dois Parâmetros de Arquitectura Postos em Surdina: O propósito de uma investigação*. Porto: CEEA, 2010.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, e Alexandra Cardoso. *Arnaldo Araújo, Arquitecto (1925-1982)*. Porto: CEEA, Edições Caseiras / 1, 2002.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, e Maria Helena Maia. "As décadas pós-Congresso: Os anos 50" in *Arquitectura Moderna*, direcção de Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes. Vol. 14 da *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1986.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, et al. Candidatura do projecto *A Arquitectura Popular em Portugal: Uma Leitura Crítica* apresentado à FCT em Fevereiro de 2009.

AMARAL, Keil do. "Uma iniciativa necessária." *Arquitectura*, 2.ª Série Ano XX, n.º 14, Abril, 1947

ANDRÉ, Paula. "Surveys, Travels and Disclosure of Vernacular Architecture in the Portuguese and European Context." In *Surveys on Vernacular Architecture: Their Significance in 20th Century Architectural Culture. Conference Proceedings*. Porto: CEEA, 2012.

ARAÚJO, Arnaldo. *Formas do Habitat Rural – Norte de Bragança: Contribuição para a estrutura da comunidade*. CODA. Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1957.

Arquitectura Popular em Portugal. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1.ª edição, 1961; Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 2.ª edição, 1980; Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 3.ª edição, 1988; Lisboa: Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 4.ª edição, 2004.

CARDOSO, Alexandra, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia, ed. *Surveys on Vernacular Architecture: Their Significance in - 20th Century Architectural Culture. Conference Proceedings*. Porto: CEEA, 2012.

CARDOSO, Alexandra, e Maria Helena Maia. "Architecture and the Discovery of Rural Portugal." Comunicação apresentada na conferência internacional *Theoretical Currents II: Architecture and its Geographical Horizons*, Lincoln, Reino Unido, Abril, 2012.

—. "Tradition and Modernity: The Historiography of the Survey to the Popular Architecture in Portugal." Comunicação aceite (Dezembro de 2010) para publicação in *Approaches to Modernity*, editado por Maria Helena Maia e Mariann Simon. Porto: CEEA, no prelo.

—. "Arquitectura e Poder: Para uma historiografia do Movimento Moderno em Portugal" in *Apropriações do Movimento Moderno*. Actas do VII Encontro do CEEA (Zamora, Junho 2011). Porto: CEEA, 2012.

DIAS, Francisco Silva. Entrevista a Inês Oliveira realizada em 13 de Dezembro de 2010 in Inês Oliveira, *A fotografia no "Inquérito da Arquitectura Popular em Portugal"*. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de Coimbra – Departamento de Arquitectura, Julho 2011, anexo.

DIRECÇÃO DA ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS PORTUGUESES. Prefácio à 2.^a edição de *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1979.

FERNANDEZ, Sérgio. *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Edições da FAUP, 1988 (1985).

FILGUEIRAS, Octávio Lixa. *Urbanismo: Um Tema Rural*. CODA. Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1954.

—. “A Escola do Porto (1940/69)” in *Carlos Ramos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

FRANÇA, José-Augusto. “Raul Lino: Arquitecto da Geração de 90” in *Raul Lino*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

—. *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand, 1974.

GIANGREGORIO, Guido. “Conversación con Álvaro Siza Vieira: Primera Parte.” *Experimenta* 29, 2011.

LEAL, João. *Etnografias Portuguesas (1870-1970), Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000.

—. *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português*. Porto: Fundação Marques da Silva, 2008.

—, Maria Helena, Alexandra Cardoso e Joana Cunha Leal, “Our Project: The ‘Popular Architecture in Portugal’. A Critical Look. Intercalar results of a research Project” in *Surveys on Vernacular Architecture: Their Significance in 20th Century Architectural Culture. Conference Proceedings*. Porto: CEAA, 2012.

MATOS, Madalena Cunha, e Tânia Beisl Ramos. “Um Encontro, Um Desencontro: Lúcio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos” in *O Moderno já Passado. O Passado no Moderno. Reciclagem, requalificação, rearquitectura*. Anais do 7.^o seminário do do.co.mo.mo Brasil, Porto Alegre, 22 a 24 Outubro, 2007.

MENDES, Manuel. “Os anos 50”. *RA – Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, ano I, n.º 0, Outubro, 1987.

—. “Porto: The School and its Projects 1940-1986” in *Architectures à Porto*. Brussels: Pierre Mardaga, 1990.

MILHEIRO, Ana Vaz. “A Tradição em Brazil Buildings e o Inquérito à Arquitectura Popular” in *Nos Trópicos sem Le Corbusier*. Lisboa: Relógio D’Água, 2012.

NEVES, António. “The Second Modern Generation and the Survey on Regional Architecture: Some notes based on projects of Arménio Losa and Cassiano Barbosa” in *Surveys on Vernacular Architecture: Their Significance in 20th Century Architectural Culture. Conference Proceedings*. Porto: CEAA, 2012.

OLIVEIRA, Inês. “A fotografia no ‘Inquérito da Arquitectura Popular em Portugal’.” Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de Coimbra – Departamento de Arquitectura, 2011.

OLLERO, Rodrigo. “‘Letter to Raul Lino’. Cultural Identity in Portuguese Architecture. The ‘Inquérito’ and the Architecture of its Protagonists in the 1960’s.” Tese de doutoramento, University of Salford, School of Construction and Property Management, 2011.

PEREIRA, Michel Toussaint Alves. “Da Arquitectura à Teoria e o Universo da Teoria da Arquitectura em Portugal na Primeira Metade do Século XX.” Tese de doutoramento em Teoria da Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa – Faculdade de Arquitectura, 2009.

PEREIRA, Nuno Teotónio. Prefácio à 3.^a edição de *A Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987.

—. “Reflexos Culturais do Inquérito à Arquitectura Regional.” *J-A*, n.º 195, Março/Abril, 2000.

PORTAS, Nuno. “Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional.” *Arquitectura*, 3.^a série, 71, Lisboa, Julho, 1961.

—. “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação.” Vol. II da *História da Arquitectura Moderna*, editado por Bruno Zevi. Lisboa: Editora Arcádia, 1987.

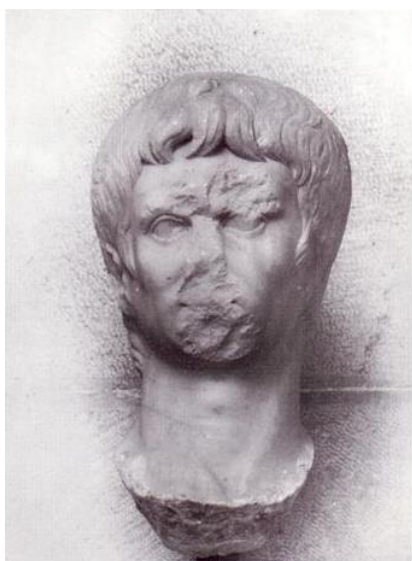
RIBEIRO, Orlando. *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1998 (1945).

TÁVORA, Fernando. *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa: Cadernos de Arquitectura, 1947.

TOSTÕES, Ana. “Modernização e Regionalismo 1948-1961” in *Arquitectura do Século XX: Portugal*, editado por Annette Becker, Ana Tostões e Wilfred Wang. Portugal-Frankfurt 97, 1997.

—. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Porto: FAUP, 1997 (1994).

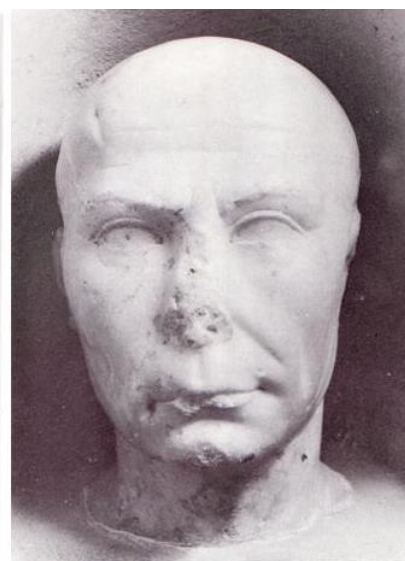
Errata: Imagens e quadros correspondentes à comunicação *Rostos da Lusitânia...* (pp. 402-408)



Imperador Augusto, Mértola, século I



Imperador Galieno, Milreu, século III



Identificação desconhecida, Beja, século I a.C. a I d. C.

Fig. 1

Quadro I

Aspectos a considerar	Imperador Augusto	Imperador Galieno	Identificação Desconhecida
Cronologia	Época Cláudia (século I) (1)	“Pode atribuir-se ao inícios do reinado deste imperador” (século III); ano 260 d. C. (2)	“a serenidade e a simetria das formas parecem apontar, porém, para o classicismo da época de Augusto” (3)
Proveniência	Mértola <i>Conuentus pacensis</i>	VILLA romana de Milreu <i>Conuentus pacensis</i>	Muralha de Beja <i>Conuentus pacensis</i>
Tipo de busto	Rosto de encaixe	Rosto de encaixe	Rosto de encaixe (?)
Elementos identificativos do rosto	Penteado Sem marcação de iris nos olhos (4)	Nariz aquilino, boca firme e estreita, barba rala, cabelo em madeixas, sobrolho franzido, pupila e íris marcada nos olhos	Expressão das sobrancelhas; ruga de expressão sob o nariz; pressão dos lábios; vinco do queixo; rugas sob as orelhas; calvície; vestígios de cabelo na parte posterior da cabeça; leve marcação de pupila nos olhos (5)

Notas

1. Justino Maciel, *op. cit.*, p. 32; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, p. 71.
2. Vasco de Souza, *op. cit.*, p. 71, n.º 127; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, p. 103.
3. Vasco de Souza, *op. cit.*, p. 67, n.º 8; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, p. 161.
4. O afastamento das típicas expressões de Augusto tem sido explicado pela reelaboração do rosto a partir de um rosto de Calígula ou pela elaboração do mesmo em época tardia, nomeadamente, a época de Cláudio. Justino Maciel, *op. cit.*, p. 31-32.
5. Luís Jorge R. Gonçalves não assinalou a pupila e/ou íris. *Op. cit.*, pp. 161-163.



Agrippina Maior, Aeminium, século I

Agrippina Minor, Milreu, século I

Identificação desconhecida, Balsa, século II

Fig. 2

Quadro 2

Aspectos a considerar	Família imperial: Agrippina Maior	Família imperial: Agrippina Minor	Identificação Desconhecida
Cronologia	Atribuível à época de Calígula ou de Época Cláudia (século I) (1)	“Obra de grande qualidade artística. Do tipo Milão-Florença. Época de Cláudio (3)	“Retrato feminino cujo penteado lembra o tempo de Faustina Maior. É obra dos meados do século II” Época de Antonino Pio (4)
Proveniência	<i>Aeminium</i> <i>Conuentus scalabitanus</i>	<i>VILLA</i> de Milreu <i>Conuentus pacensis</i>	Balsa <i>Conuentus pacensis</i>
Tipo de busto	Rosto de encaixe	Busto até ao peito. Tem pequeno apoio que o torna autónomo	Rosto até abaixo do nível do peito. Tem apoio emoldurado.
Elementos identificativos do rosto	Penteado Sem marcação de iris (2) Modelação dos lábios	Penteado; Sem marcação de iris; Modelação dos lábios; Marcação dos músculos do pescoço em V.	Penteado; Marcação de pupila e da iris (4); Lábios pequenos e fechados

Notas

1. Vasco de Souza, *op. cit.*, p. 68, n.º 32; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, p. 84.
2. Vasco de Souza, *op. cit.*, fig. 32; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, pp. 84-86; este autor refere-se ao olhar frontal.
3. Vasco de Souza, *op. cit.*, p. 71, n.º 121; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, p. 88.90.
4. Vasco de Souza, *op. cit.*, p. 71, n.º 125; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, pp. 184-187.



Fig. 3



Fig. 1 – A parte sul do cantão de Ticino (mapa do final do século XVIII). Imediatamente à esquerda da cidade de Lugano, está assinalada a aldeia de Bioggio, onde nasceu João Grossi. Quase todos os estucadores estrangeiros que trabalharam em Lisboa no século XVIII provinham desta região.

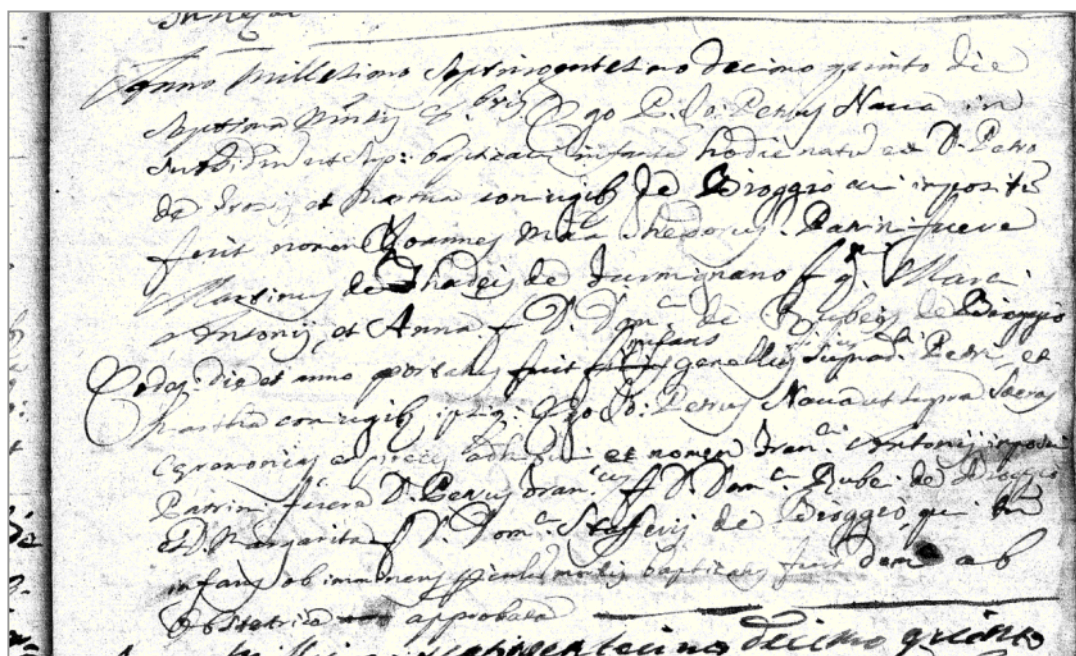


Fig. 2 – O assento de baptismo de Giovanni Maria Theodoro, filho de Pietro Grossi e de Marta Taddei, e do seu malogrado irmão gêmeo, Francesco Antonio, a 7 de Outubro de 1715 (Arquivo paroquial de Bioggio, Suíça, Livro de Baptizados, ano de 1715).



Fig. 3 – A igreja paroquial de S. Maurício, em Bioggio, construída entre 1773 e 1791. À esq., a antiga torre sineira – tudo o que resta do edifício anterior, onde João Grossi foi baptizado em 1715.



Fig. 4 – Salão nobre do palácio Cabral, na Calçada do Combro, em Lisboa, que recentemente provámos ter pertencido a Fernando de Larre, provedor dos armazéns reais. Pormenor do trabalho de estuque, atribuído a Grossi, que pela linguagem decorativa julgamos ter sido realizado na década de 1740.



Fig. 5 – A abóbada da nave da igreja dos Paulistas, na calçada do Combro, em Lisboa – talvez a obra de maior vulto realizada em Portugal pelos estucadores do Ticino.



Fig. 6 – Um dos painéis da parede da nave da capela da Ordem Terceira de Jesus, em Lisboa. Por esses estuques João Grossi recebeu a 14 de Maio de 1758 a quantia de 195\$200 (Rema 1994, p. 673)

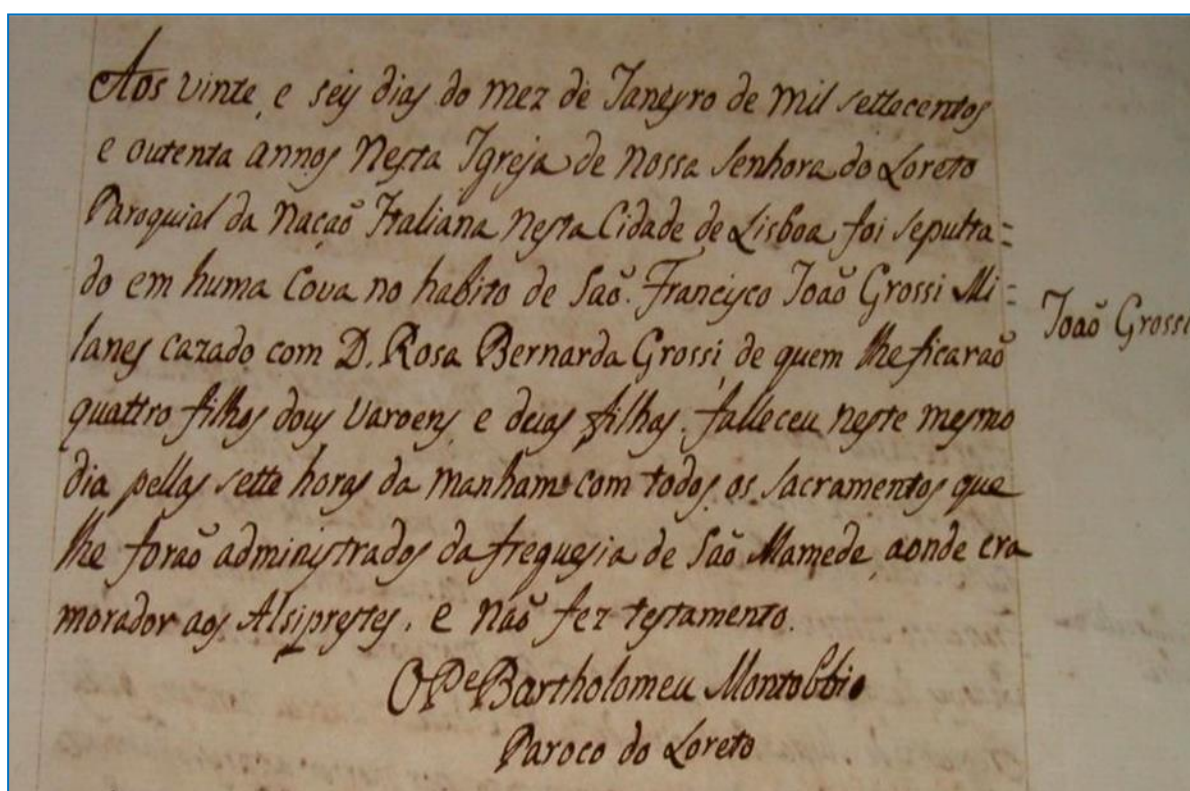


Fig. 7 – Registo de óbito de João Grossi, a 26 de Janeiro de 1780. Arquivo do Loreto, Livro Segundo dos Óbitos (1777/1846), fl. 10.

ÍNDICE DE AUTORES

- Adelaide Miranda, 208
 Alexandra Cardoso, 535
 Alicia Miguélez Caveró, 323
 Alicia Sánchez Ortiz, 175
 Ana Claro, 87
 Ana Duarte Rodrigues, 359
 Ana Margarida Silva, 208
 André Guilherme Dornelles Dangelo, 9
 André Varela Remígio, 188
 Ângela Ferraz, 200, 217
 António Candeias, 87
 António João Cruz, 225
 António José Candeias, 225
 António Nunes Pereira, 16
 Antonio Trinidad Muñoz, 274
 Arthur Valle, 290
 Begoña Alonso Ruiz, 339
 Bruno Marques, 435
 Camila Dazzi, 290
 Carlos Moura, 188
 Caroline Aragão Cabral, 348
 Catarina Fernandes Barreira, 324
 Catarina Rosendo, 284
 Cátia Teles e Marques, 98
 Cristina de Sousa Azevedo Tavares, 134
 Cristina Dias, 87
 Cristina Montagner, 208
 David García Cueto, 421
 Diogo Sanches, 200
 Dorota Molińska, 269
 Elisabete Correia Campos Francisco, 82
 Emília Pinto Almeida, 448
 Eva Sofia Trindade Dias, 371
 Filomena Limão, 402
 Francisco Javier Novo Sánchez, 382
 Francisco Teixeira, 333
 Gerbert Verheij, 36
 Helder Carita, 122
 Helena Elias, 46
 Helena Murteira, 251
 Inês Marques, 46
 Inês Pais Gonçalves, 111
 Isabel Lopes Cardoso, 526
 Isabel Mayer Godinho Mendonça, 490
 Iván Rega Castro, 391
 Joana Ramôa Melo, 409
 João A. Lopes, 208
 João Paulo Martins, 298
 João Pedro Veiga, 188
 Jorge Figueira, 516
 José de Monterroso Teixeira, 480
 José Eduardo Horta Correia, 121
 José Mendes, 225
 José Mirão, 225
 Leslie Carlyle, 200, 217
 Luís Filipe da Silva Soares, 297
 Luís Urbano, 241
 Luísa França Luzio, 110
 Luísa Trindade, 348
 Madalena Serro, 87
 Mafalda Teixeira de Sampayo, 260
 Manuel Villaverde, 232
 Marcello Picollo, 208
 Márcia Almada, 17
 Márcia Vilarigues, 200, 208
 Marco Daniel Duarte, 54
 Maria Alexandra Gago da Câmara, 251
 Maria Carneiro, 428
 Maria Coutinho, 454
 Maria de Fátima Lambert, 275
 Maria de Jesus Monge, 297
 Maria Helena Maia, 535
 Maria Inês Afonso Lopes, 442
 Maria João Melo, 200, 208
 Maria João Neto, 499
 Maria João Pacheco Ferreira, 72
 Maria João Pereira Coutinho, 99
 Maria Madalena Cardoso da Costa, 299
 Mariana Pinto dos Santos, 133
 Miguel Figueira de Faria, 148
 Mónica Romãozinho, 500
 Paula André, 246
 Paula Monteiro, 87
 Paula Parente Pinto, 180
 Paulo Tormenta Pinto, 509
 Renata Malcher de Araujo, 162
 Ricardo Agarez, 518
 Rita Macedo, 200, 208, 217
 Rui Jorge Garcia Ramos, 141
 Rui Lobo, 469
 Sabina de Cavi, 401
 Sílvia Pinto, 462
 Sofia Lapa, 312
 Sónia Isabel Santos da Rocha, 64
 Tatiana Vitorino, 200
 Teresa Marat-Mendes, 260
 Urte Krass, 27
 Vera Félix Mariz, 28

APOIOS

mecenas



com o apoio

